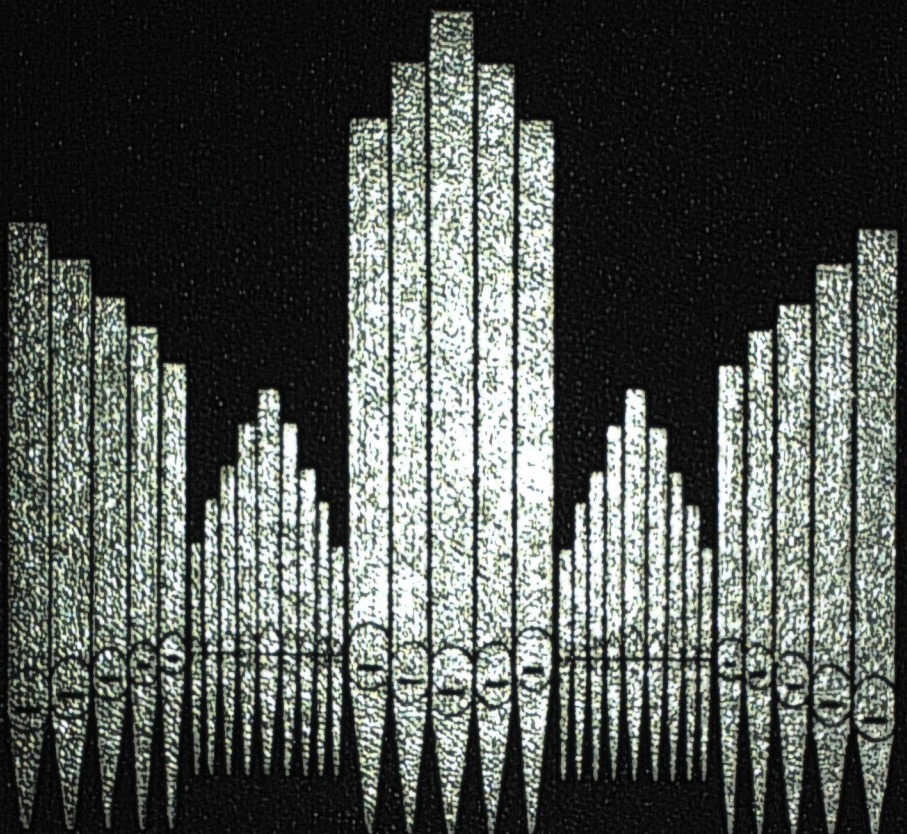
М897



МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

ЭНЦИКЛОПЕДИИ СЛОВАРИ СПРАВОЧНИКИ

НАУЧНО-РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»

А. М. ПРОХОРОВ (председатель), И. В. АБАШИДЗЕ, П. А. АЗИМОВ, А. П. АЛЕКСАНДРОВ, В. А. АМБАРЦУМЯН, А. В. АРЦИХОВСКИЙ, М. С. АСИМОВ, М. П. БАЖАН, Ю. Я. БАРАБАШ, Н. В. БАРАНОВ, Н. Н. БОГОЛЮБОВ, П. У. БРОВКА, Ю. В. БРОМЛЕЙ, В. Э. БЫХОВСКИЙ, В. Х. ВАСИЛЕНКО, Л. М. ВОЛОДАРСКИЙ, В. В. ВОЛЬСКИЙ, В. М. ВУЛ, С. Р. ГЕРШБЕРГ, М. С. ГИЛЯРОВ, В. П. ГЛУШКО, В. М. ГЛУШКОВ, Г. И. ГОЛИКОВ, Д. Б. ГУЛИЕВ, А. А. ГУСЕВ (заместитель председателя), В. П. ЕЛЮТИН, В. С. ЕМЕЛЬЯНОВ, Е. М. ЖУКОВ, А. А. ИМШЕНЕЦКИЙ, Н. Н. ИНОЗЕМЦЕВ, М. И. КАВАЧНИК, Г. А. КАРАВАЕВ, К. К. КАРАКЕЕВ, М. К. КАРАТАЕВ, Б. М. КЕДРОВ, Ю. В. КЕЛДЫШ, В. А. КИРИЛЛИН, И. Л. КНУНЯНЦ, С. М. КОВАЛЕВ (первый заместитель председателя), Ф. В. КОНСТАНТИНОВ, В. Н. КУДРЯВЦЕВ, М. И. КУЗНЕЦОВ (заместитель председателя), В. Г. КУЛИКОВ, И. А. КУТУЗОВ, П. П. ЛОБАНОВ, Г. М. ЛОЗА, Ю. Е. МАКСАРЕВ, П. А. МАРКОВ, А. И. МАРКУШЕВИЧ, Ю. Ю. МАТУЛИС, Г. И. НААН, Г. Д. ОВИЧКИН, Н. В. ОГАРКОВ, Б. Е. ПАТОН, В. М. ПОЛЕВОЙ, М. А. ПРОКОФЬЕВ, Ю. В. ПРОХОРОВ, Н. Ф. РОСТОВЦЕВ, А. М. РУМЯНЦЕВ, Б. А. РЫБАКОВ, В. П. САМСОН, М. И. СЛАДКОВСКИЙ, В. И. СМИРНОВ, В. Н. СТОЛЕТОВ, Б. И. СТУКАЛИН, А. А. СУРКОВ, М. Л. ТЕРЕНТЬЕВ, С. А. ТОКАРЕВ, В. А. ТРАПЕЗНИКОВ, Е. К. ФЕДОРОВ, М. Б. ХРАПЧЕНКО, Е. И. ЧАЗОВ, В. И. ЧЕРНИГОВСКИЙ, А. И. ЧУГУНОВ (заместитель председателя), Я. Е. ШМУШКИС, С. И. ЮТКЕВИЧ. Секретарь Совета Л. В. КИРИЛЛОВА.

МОСКВА 1978

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. ЛЕВАШЕВА, В. В. ПРОТОПОПОВ, Ю. Н. ХОХЛОВ (заместитель главного редактора), Б. М. ЯРУСТОВСКИЙ

4 - 3

ОКУНЕВ — СИМОВИЧ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»

78(03)
М—89
М897

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), Я. Я. ВИТОЛИНЬ (Латвия), Т. С. ВЫЗГО (Узбекистан), Ю. К. ГАУДРИМАС (Литва), Л. С. ГИНЗБУРГ (скрипичное и виолончельное искусство), Б. Г. ЕРЗАКОВИЧ (Казахстан), Л. П. ЕФРЕМОВА (Украина), Н. Г. ЖИГАНОВ (Татария), В. Г. ЗАГОРСКИЙ (Молдавия), К. А. КАРАЕВ (Азербайджан), Г. М. КОГАН (фортепьянное искусство), В. М. КРАСОВСКАЯ (балетное искусство), Б. В. КЫРВЕР (Эстония), С. Я. ЛЕВИН (инструментоведение), Т. Н. ЛИВАНОВА (история русской и зарубежной музыки), Л. А. МАЗЕЛЬ (теория музыки), А. Д. МАЧАВАРИАНИ (Грузия), Дж. К. МИХАЙЛОВ (США, Африка), П. А. ПИЧУГИН (Латинская Америка, Испания), В. В. ПРОТОПОПОВ (теория и история музыки), Л. И. РОЙЗМАН (органное искусство), Ш. С. САЙФИДДИНОВ (Таджикистан), В. В. ТИМОХИН (вокальное искусство), В. А. ЦУККЕРМАН (теория музыки), Г. М. ШНЕЕРСОН (современная зарубежная музыка), А. Я. ШТОГАРЕНКО (Украина).

Редакция музыки. Заведующий редакцией — кандидат искусствоведения Ю. Н. ХОХЛОВ; старшие научные редакторы — О. А. ВИНОГРАДОВА, С. Р. СТЕПАНОВА; научные редакторы — Э. А. БЕРНШТЕЙН, И. Е. ЛОЗОВАЯ, Л. Г. ЧУДОВА; младшие редакторы — Т. В. МОЛЧАНОВА, Н. В. ПРОКУРАТОВА.

Литературно-контрольная редакция — М. М. ПОЛЕТАЕВА (зав. редакцией), В. В. МАЧКОВА.

Редакция библиографии — З. В. МИХАЙЛОВА (зав. редакцией), Т. Н. ГИММЕЛЬМАН.

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

Редакция словника — А. Л. ГРЕКУЛОВА (зав. редакцией), И. П. РОТМИСТРОВА.

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

Отдел комплектования — В. Н. ЦУКАНОВ (зав. отделом), Е. Ю. БЕГЛАРОВА, Т. И. КРАСОВЕЦКАЯ.

Технический редактор — О. Д. ШАПОШНИКОВА.

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

482446
Центральная научная БИБЛИОТЕКА Академии [illegible] СССР

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ». 1978

СБС

О

О́КУНЕВ Герман Григорьевич (14 VI 1931, Ленинград — 13 VI 1973, там же) — сов. композитор. В 1956 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции (учился у Б. Л. Клюзнера и О. А. Евлахова). В 1956—1961 работал в г. Фрунзе. На основе кирг. фольклора написал ряд произв., в т. ч. балет «Куйручук» (совм. с К. Молдобасановым, 1960). В 1961—64 в аспирантуре Ленингр. консерватории (рук. Д. Д. Шостакович); с 1964 преподавал там же. Создал произв., посв. Ленинграду и Северному краю. Большое место в творчестве О. занимает музыка для детей. Автор статей, в т. ч. «Принцип позиционности в „Микрокосмосе“ Б. Бартока» (1972).

Соч.: балеты — Куйручук (совм. с К. Молдобасановым, 1960, Кирг. т-р оперы и балета), Шинель (по Н. В. Гоголю, 1973); для орк. — 2 симфонии (1962, 1970), симфониетта (1956), сюита На праздничной Неве (1965); концерты с камерным орк. — для фп. (1972), для гобоя (1967); для орк. кирг. нар. инструментов — сюита Киргизские акварели (1958); камерно-инстр. ансамбли — 2 струн. квартета (1951, 1962), Метаморфозы (для квартета тромбонов, 1971), Ленинградские гравюры (для квинтета дух. инструментов, 1963); для фп., в т. ч. цикл Отзвуки Севера (1966); для 2 фп.— Капель (1972), Быстрое движение (1973); произв. для скр., влч., кларнета, тромбона; хоры — Сюрпризы природы (сюита для детского или жен. хора a cappella, сл. И. Е. Демьянова, 1968), Три пальмы (для смеш. хора a cappella, сл. М. Ю. Лермонтова, 1971); для голоса с орк.— Баллада об Александре Матросове (для баритона, сл. Л. И. Ошанина, 1954); для голоса с фп. — вок. циклы на стихи М. И. Цветаевой, В. А. Круглова, романсы на стихи И. С. Никитина, Ф. И. Тютчева; песни; для детей — Радуга (сб. пьес для фп., 1972), Пионерская весна (для фп. и удар. инструментов, 1968).

Лит.: Боярский А., Памяти Германа Окунева, в сб.: Музыка и жизнь, вып. 3, Л.—М., 1975; Копчевский Н., Преданность искусству, «СМ», 1977, № 6. *С. М. Сигитов.*

О́ЛАХ (Olah) Тиберию (р. 2 I 1928, Арпэшел, уезд Марамуреш) — рум. композитор. В 1946—49 учился в Клужской консерватории у Ю. Мурешану (элементарная теория) и М. Эйзиковича (гармония, полифония). В 1949—54 совершенствовался в Моск. консерватории у Е. И. Месснера (композиция), Е. К. Голубева (полифония), Д. Р. Рогаль-Левицкого (оркестровка). В 1966—69 принимал участие в Междунар. семинаре новой музыки в Дармштадте. С 1954 преподаёт композицию в Бухарестской консерватории.

Соч.: для солистов, хора и орк. — оратория Созвездие человека (Constelaţia omului, по произв. В. В. Маяковского, 1960), кантаты: Гений Ленина (Lumina lui Lenin, 1959), На крыльях мечты (Prind visele aripi, 1959), кантата для жен. хора, 2 флейт, струнных и ударных (сл. народные, 1956); для орк. — симфония (1956), 3 симф. поэмы (по скульптурным композициям К. Брынкуши: Бесконечная колонна — Coloana fără sfîrşit, 1962, Ворота поцелуя — Poarta sărutului, 1965, Стол молчания — Masa tăcerii, 1968), Перемещение (Translaţiuni, 1968), Гармонии-75 (Harmonii-75, 1975), поэма Событие 1907 (Evenimente 1907, 1972); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. трио для скр., кларнета и фп. (1954), струн. квартет (1952), Призыв (Invocaţiune; для 5 инструментов, 1971), Память не знает времени (Memori nu are timp; для 9 инструментов, 1973), Перспективы (Perspektives; для 15 инструментов, 1969); сонаты — для кларнета соло (1963), для влч. соло (1971); хоры, в т. ч. Время оленей (Timpul cerbilor; для камерного хора a cappella, 1973); музыка к фильмам и драм. спектаклям.

Лит.: Лейтес Р., Заметки о румынской музыке XX века, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1, М., 1972, с. 251—55; T. Olah, «Muzica», 1974, № 3. *Р. Э. Лейтес.*

ОЛЕЙНИЧЕ́НКО Галина Васильевна (р. 23 II 1928, с. Будёновка Раздельнянского р-на Одесской обл.) — сов. певица (лирико-колоратурное сопрано). Нар. арт. РСФСР (1964). В 1953 окончила Одесскую консерваторию (класс Н. А. Урбан). Студенткой в 1952 дебютировала на сцене Одесского т-ра оперы и балета, в к-ром была ведущей солисткой (1952—55). В 1955—57 солистка Киевского т-ра оперы и балета, с 1957 — Большого т-ра. Обладает лёгким и гибким голосом красивого серебристого тембра, в совершенстве владеет колоратурной техникой. Среди исполненных ею партий — Волхова, Снегурочка, Царевна-Лебедь; Марфа («Царская невеста»), Людмила, Антонида, Виолетта, Джильда, Сюзанна. С успехом выступает в операх сов. и совр. заруб. композиторов: Ольга («Повесть о настоящем человеке» Прокофьева), Зинка («Судьба человека» Дзержинского), Лена («Октябрь» Мурадели), Титания («Сон в летнюю ночь» Бриттена). В конц. программах О. произв. М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, Р. М. Глиэра, Ю. С. Мейтуса, И. С. Баха, Ф. Листа, Ш. Гуно, К. Сен-Санса и др., укр. нар. песни. Концертировала за границей (Польша, Румыния, Венгрия, Греция, Австрия, Бельгия, Нидерланды, Великобритания, Франция и др.). 1-я пр. на Всесоюзном конкурсе вокалистов в Москве (1956), «Гран при» на Междунар. конкурсе вокалистов в Тулузе (1957).

Е. Н. Дюкина.

ОЛЁН, кара олен,— жанр казах. народной лирич. песни. Для О. типична широкая, распевная мелодика, строфическая структура стиха (часто с припевом). Исполнитель О. наз. *оленшн.*

ОЛЕ́НИН Александр Алексеевич [1 (13) VI 1865, Рязанская обл.— 15 II 1944, Москва] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1927). Игре на фп. обучался в Риге у Л. Пабста, затем в Москве у П. Фихтман-Эрдмансдёрфер, здесь же занимался у М. Эрдмансдерфера (муз.-теоретич. предметы). В 1884—89 жил в Петербурге, где сблизился с М. А. Балакиревым, дружбу с к-рым сохранил на всю жизнь; занимался по композиции у А. К. Лядова. Общение с композиторами «Могучей кучки» усилило интерес О. к нар. песне (собирал и записывал), на к-рую он опирался в своём творчестве. С 1889 был в с. Истомино земским начальником. Совершил ряд конц. поездок со своей сестрой — певицей М. А. Олениной-Д'Альгейм (как пианист-аккомпаниатор и автор произв.). Принял активное участие в организации и работе основанного Олениной-Д'Альгейм «*Дома песни*» (1908—18).

С 1917 работал в различных музыкальных учреждениях, выступал с хором; с 1922 был членом музыкально-этнографической комиссии ГИМНа в Москве. Нередко О. объединял в вокальных циклах свои песни с обр. народных (писал на сл. разных поэтов, на нар.

и собств. тексты). Песенный склад ощущается и в инстр. произв. О.

Соч.: оперы — Кудеяр (опера-песня, 1915, Оперный т-р Зимина), Альманзор (по Г. Гейне, не окончена); для орк.— симф. поэмы Богатырский стан (1920), Нечисть (1928), Последние проводы (1928), симф. картина Поле битвы (1920); концерт для фп. с орк. (1930); камерно-инстр. ансамбли — сонаты (1917, 1931) и сюиты для скр. и фп., фп. трио (1921; 1926; Русское, 1930), струн. квартеты (1928, 1932), Луговые наигрыши (для 2 гобоев, скр. и фп.), фп. Русский квинтет (1933) и др.; для фп.— соната (1918), сюита и др.; романсы и песни; обр. рус. и белорус. песен.

ОЛЕ́НИН Пётр Сергеевич (1874, с. Истомино Рязанской губ.— 28 I 1922, Петроград) — рус. певец (баритон) и режиссёр. Двоюродный брат комп. А. А. Оленина и певицы М. А. Олениной-Д'Альгейм. Окончил медицинский ф-т Моск. ун-та (1896). В студенч. годы обучался пению. В 1898—1900 пел в Моск. частной рус. опере, в 1900—03 — в Большом т-ре, в 1904—15 — в Оперном т-ре Зимина, где одноврем. был режиссёром (с 1907 худ. рук.). В 1915—18 режиссёр Большого т-ра, с 1918 — Гос. академич. т-ра оперы и балета в Петрограде (с 1921 управляющий оперной труппой). Один из крупнейших оперных режиссёров, О. испытал влияние принципов Моск. Художеств. т-ра, стремился к созданию реалистич. спектакля. Среди его пост.: оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Золотой петушок» (обе 1909), «Снегурочка» (1910), «Хованщина», «Садко» (обе 1912); «Млада» Римского-Корсакова, «Дон Жуан» (обе 1913), «Гугеноты» (1915); «Оле из Норланда» Ипполитова-Иванова, «Царская невеста» (обе 1916). Голос певца не отличался красотой (несколько суховатый), но благодаря выразительному декламац. исполнению и драм. таланту О. создавал яркие сценич. образы. В его репертуаре выделяются: Борис Годунов; Пётр («Вражья сила»), а также характерные партии — Писарь («Майская ночь»), Рангони («Борис Годунов»), Судья («Вертер»).

Лит.: Держановский Вл., П. С. Оленин, [Некролог], «Жизнь», 1922, № 2.

ОЛЕ́НИНА-Д'АЛЬГЕ́ЙМ Мария Алексеевна [19 IX (1 X) 1869, с. Истомино Рязанской губ.— 26 VIII 1970, Москва] — рус. камерная певица (меццо-сопрано). Чл. Франц. коммунистич. партии (с 1946). Занималась



у Ю. Ф. Платоновой и А. Н. Молас в Петербурге, у М. Бланшете в Париже. Дебютировала как камерная певица в 1896 в Париже. С 1901 выступала в концертах *Кружка любителей русской музыки* в Москве (исп. романсы М. А. Балакирева, А. П. Бородина, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского); пела также в Петербурге и др. городах. Была выдающейся исполнительницей и пропагандисткой произв. композиторов *«Новой русской музыкальной школы»* и особенно Мусоргского (глубоко постигла его вок. стиль). В её разнообразном репертуаре — соч. И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа, И. Брамса, Х. Вольфа, М. Регера, К. Дебюсси, М. Равеля, Г. Форе, Д. Мийо, А. Онеггера, нар. песни (рус., нем., австр., итал. и др.). Придавая особое значение тексту, певица исполняла все произв. на языке оригинала. О.-Д'А. добивалась создания на эстраде целостного художеств. образа, основанного на синтезе выразит. средств слова и музыки. Она стремилась также к достижению совершенного ансамбля певца и пианиста (ей аккомпанировали А. Б. Гольденвейзер, Н. К. Метнер, П. А. Ламм, Е. В. Богословский, А. А. Оленин, А. Корто, Н. Буланже и др.). К каждому концерту издавала полную программу с текстами исполняемых произв. (спец. брошюры, раздававшиеся публике). С целью пропаганды камерной вок. музыки и изучения проблем муз. восприятия О.-Д'А. с мужем П. Д'Альгеймом и певицей А. В. Тарасевич (урожд. Стенбок-Фермор) создала в 1908 в Москве муз.-просветит. организацию *«Дом песни»*. С 1918 поселилась во Франции, где продолжала конц. деятельность. В 1926 гастролировала в Москве и Ленинграде. Последний её концерт (из произв. Р. Шумана, Ф. Шопена, Мусоргского) состоялся в 1942 в Париже. В 1959 вернулась в СССР.

Соч.: Le legs de Moussorgski, P., 1908 (рус. пер.— Заветы М. П. Мусоргского, М., 1910).

Лит.: Стасов В. В., Кто одолеет: Москва или Петербург?, «Новости и Биржевая газета», 1902, 17 янв.; его же, Счеты, там же, 1902, 4 апр.; см. также в кн.: Стасов В. В., Избранные сочинения, т. 3, М., 1952; Белый А., Певица, «Мир искусства», 1902, № 12, то же, в кн.: Арабески, М., 1911; Кюи Ц. А., Г-жа Оленина д'Альгейм, «Россия», 1901, 18 дек., то же, в его кн.: Избранные статьи, Л., 1952; Вольфинг Э., Дом песни, «Золотое руно», 1909, № 11—12; Алексеева Е., М. Оленина д'Альгейм, «СМ», 1960, № 1; её же, Признание большого художника, «СМ», 1969, № 10; Из забытых статей. [К изучению наследия В. В. Стасова], «СМ», 1974, № 7. *Н. Н. Соколов.*

ОЛЕ́НШЙ, казах. певцы, исполнители *олен*. Богатство репертуара, вок. мастерство отличало мн. исполнителей — Г. Айтпаева, А. Кашаубаева, К. Байжанова, М. Шамсутдинову и др. Выдающимися О. были также мн. создатели олен. Имея учеников и последователей, они становились родоначальниками разных нар. песенных школ, в их числе Мухитовская школа пения (Западный Казахстан), Биржановская школа пения (Северо-Вост. Казахстан) и др.

Лит.: Затаевич А., 500 казахских песен и кюев, А.-А., 1931 (см. примечания № 83, 109, 182, 221); Ерзакович Б., Казахские народные певцы и музыканты в работах А. В. Затаевича, в сб.: А. В. Затаевич. Исследования, воспоминания, письма и документы, А.-А., 1958; Сатпаева Ш. К., Казахско-европейские литературные связи XIX и первой половины XX в., А.-А., 1972, с. 45—47, 186—89. *Б. Г. Ерзакович.*

ОЛЗО́ЕВ Базыр Васильевич (9 XII 1926, с. Бильчир Боханского р-на Усть-Ордынского Бурятского нац. округа — 4 VII 1969, Улан-Удэ) — сов. музыковед. Кандидат искусствоведения (1965). В 1959 окончил историко-теоретич. ф-т Алма-Атинской консерватории. В 1956—58 пианист-концертмейстер Алма-Атинского хореографич. уч-ща; в 1959—60 преподавал в Муз. уч-ще им. П. И. Чайковского в Улан-Удэ. С 1959 науч. сотрудник Бурят. комплексного н.-и. ин-та, с 1966 ст. преподаватель, с 1968 зав. кафедрой истории и теории музыки Ин-та культуры в Улан-Удэ. Автор ряда работ, посв. бурят. музыке, в т. ч.— «Опера Д. Аюшеева „Побратимы“» (в сб.: «Вопросы современного искусства Бурятии», 1961), «Музыкально-песенное творчество бурят» (в сб.: «Краткие сообщения Бурятского комплексного научно-исследовательского института», вып. 4, 1962), «Связи бурятских и монгольских народных песен» (в сб.: «Материалы по истории и филологии Центральной Азии», вып. 4, 1968) и др. *И. М. Ямпольский.*

ОЛИМПИА́ДА (греч. Ὀλυμπιάς, род. падеж Ὀλυμπιάδος) музыкальная — форма муз. празднеств, зародившаяся в Др. Греции как часть общеэллинских спортивных состязаний, сопровождавшихся пением и танцами. О. возродились в 20 в. в виде муз. мероприятий массового характера, охватывающих гл. обр. самодеят. артистов. В СССР О. получили значит. распространение в кон. 20-х гг. как смотры достижений художеств. самодеятельности. С 1927 в течение ряда лет О. проводились в Ленинграде по инициативе и под упр. дирижёра И. В. Немцова (число их участников достигало 100 тыс. чел.). Периодически устраивались Всесоюзные О. художеств. самодеятельности (первая в 1932 в Москве), составной частью к-рых, как правило, были конкурсы самодеят. коллективов и солистов. О. рабочих хор. коллективов в 30-е гг. в Германии, Австрии и др. европ. странах были одной из форм объединения трудящихся, боровшихся против фашизма; в их организации принимали участие видные прогрессивные музыканты, писавшие для О. массовые песни и хоры. В нек-рых европ. странах О. проводятся и после 2-й мировой войны 1939—45. В 1956 в Париже состоялась Междунар. хор. О. в связи с 20-летием Народного муз. фронта. *М. М. Яковлев.*

ОЛО́ВНИКОВ Владимир Владимирович (р. 16 I 1919, Бобруйск) — сов. композитор и обществ. деятель. Нар. арт. БССР (1970). Чл. КПСС с 1945. Чл. ЦК Коммунистич. партии Белоруссии (с 1966). Деп. Верх. Совета БССР 6—9-го созывов. В 1941 окончил Белорус. консерваторию по классам композиции у В. А. Золотарёва и фп. у М. А. Бергера. Участник Великой Отечеств. войны 1941—45. С 1947 преподаёт муз.-теоретич. предметы в Белорус. консерватории (с 1966 доцент, с 1962 ректор). Особое место в творчестве О. занимают массовые песни (в основном героико-патриотические), к-рые сочетают гражданственность с лирич. проникновенностью. Мелодия песни О. «Радзіма мая дарагая» («Родина моя дорогая», сл. А. И. Бачилы) стала позывными Белорусского радио.

Соч.: кантата — Усім піянерам равеснік і брат (Всем пионерам ровесник и брат, памяти М. Казея, сл. А. В. Вольского; для чтеца, солиста, детского хора и орк., 1968); для орк.— симфония (1941), поэмы Партизанская быль (1952; 2-я ред. 1954; 3-я ред. 1960) и Нарочь (1954), сюиты Песни міру (Песни мира, 1958), На Палессі (На Полесье, для орк. белорус. нар. инструментов, 1953); Торжественная прелюдия (1969), Куранты Брестской крепости (1975); струн. квартеты (1940, 1948); пьесы для фп., для скр. и фп.; хоры, в т. ч. На Палессі гоман, гоман (На Полесье гомон, гомон, сл. П. Бровки); вок. дуэты; романсы; песни, в т. ч. Лесная песня (сл. А. Г. Русака), Песня про Доватора, Песня о Брестской крепости (сл. А. Н. Лозневого); музыка к спектаклям драм. т-ра и фильмам, в т. ч. «Міколка-паравоз», «Девочка ищет отца» (оба совм. с Ю. Д. Бельзацким).

Лит.: Зубрыч І., Уладзімір Алоўнікаў, Мінск, 1970. *Е. А. Соломаха.*

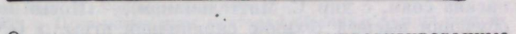
ОЛО́НХО — общее название якутского героич. эпоса. Возник примерно в 14—15 вв., является ценнейшим памятником культуры якут. народа. Отд. произв. эпоса названы по именам героев — «Ньюргун-богатырь», «Эрбехей», «Молдью Сильный» и др. Гл. идеи О.— утверждение справедливости в отношениях между людьми, защита мирной жизни народа от завоевателей. Герои-богатыри О. борются с мифич. чудовищами, к-рые разоряют мирную страну, похищают женщин, уводят скот и т. д., и побеждают их. Для О. характерны сказочная фантастика, контрасты и гиперболы, сложные эпитеты и сравнения. О. содержат до 10—15 тыс. и более стихотворных строк; обычно произв. исполнялось в течение 2 вечеров. Исполнитель О.— олонхосут. Речи героев и др. персонажей пелись, остальной текст (описание природы, подробностей быта и др.) исполнялся речитативом (говорком), муз. сопровождение отсутствовало. Партию положит. героев пели в протяжной манере, отрицат. персонажей — в манере размеренной песни. Среди известных исполнителей О.— Д. М. Говоров, Т. В. Захаров и др. На основе О. создана первая якут. опера «Ньюргун Боотур».

Лит.: Окладников А. П., Якутия до присоединения к русскому государству. Ранняя история якутского народа, гл. 4— Якутский эпос (олонхо) и его связь с югом, в кн.: История Якутии, т. 1, М.— Л., 1955.

ОЛО́Ф (Olof) Тео (р. 5 V 1924, Бонн) — нидерл. скрипач. Учился у О. Бака в Амстердаме. Дебютировал в 1933 с оркестром г. Арнем. После выступления с оркестром «Консертгебау» под упр. Б. Вальтера (1935) совершил конц. поездку по городам Скандинавии, позднее гастролировал во мн. европ. странах. С 1950 концертмейстер симф. оркестра в Гааге. Лауреат 1-го конкурса скрипачей им. бельгийской королевы Елизаветы (1951, 4-я пр.).

Лит.: Music in Holland. A review of contemporary music in the Netherlands, Amst., [s. a.]. *В. И. Руденко.*

ОЛЫМ-ШЫ́ВЫР, олым-шювыр (марийск. олым — соломинка, шувыр, шювыр — волынка),— марийский духовой язычковый муз. инструмент: соломенная дудочка с 2—3 игровыми отверстиями. Изготавливается из соломинки ржи, пшеницы или ячменя диаметром 3—4 *мм*. Один конец ствола закрыт естеств. перегородкой, возле к-рой на расстоянии 15—20 *мм* надрезан язычок, направленный вибрирующей частью к открытому концу инструмента. Длина О.-ш. 130—150 *мм*. Звук сильный, пронзительный. Звукоряд диатонический, различный в разных вариантах инструмента.



На О.-ш. исполняют несложные импровизированные мелодии. Один из древнейших инструментов, О.-ш. ныне встречается редко (играют на нём преим. дети).

Лит.: Эшпай Я. А., Национальные музыкальные инструменты марийцев, [Йошкар-Ола], 1940; Никифоров П. Н., Марийские народные музыкальные инструменты, Йошкар-Ола, 1959; Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, *1975, с. 67. *Н. А. Лисова.*

ОЛЬМЕ́ДА ДЕ САН-ХОСЕ́ (Olmeda de San José) Федерико (1865, Бурго-де-Осма, пров. Сория — 11 II 1909, Мадрид) — испан. композитор, органист и музыковед. С 7-летнего возраста пел в церк. хоре мальчиков, учился игре на органе, фп., занимался сольфеджио под рук. Л. Лоберы и Д. Санса в Бургосе. Служил органистом в соборах Туделы, Наварры, Бургоса (1887—1893). С 1893 рук. Гор. академии музыки в Бургосе, с 1894 — хор. об-в (лидертафель) «Орфеон Бургалес», затем «Орфеон де Санта-Чечилия». В 1903—07 был капельмейстером кафедрального собора в Бургосе, с 1908 — корол. монастыря францисканцев в Мадриде. О. собрал и записал в деревнях Кастилии (р-н Бургоса) более 300 нар. песен и издал сб. кастильского фольклора. Писал статьи для основанного им в Мадриде журн. «La Voz de la música». Внёс важный вклад в изучение старинной церк. вок. полифонии, опубликовав в 1895 рукопись, принадлежавшую собору в Сантьяго,— «Кодекс Каликста II» («Codex Calixtinus II», 12 в.). Был одним из организаторов конгрессов по духовной музыке в Вальядолиде и Севилье. Автор ок. 350 произв. разных жанров, в т. ч. 4 симфоний, симф. поэмы «Потерянный рай» («El paraíso perdido»), «Оды» для струн. оркестра, «Salve Regina» для виолончели и оркестра, струн. квартета (1891), фп. цикла «Рифмы» («Rimas», 32 программные пьесы по стихам Г. Беккера, 1891), пьес для органа, месс и др. церк. сочинений.

Лит. соч.: Solfeo elemental, Madrid, [s. a.]; Prontuario o teoría del solfeo, Burgos, 1894; Memoria del un viaje á Santiago de Galicia, ó Exámen crítico musical del Códice del Papa Calixto II, Burgos, [1895]; Discursos sobre la orquesta religiosa, Burgos, 1896; Folklore de Castilla a cancionero popular de Burgos, Sevilla, 1903; Pio X y el canto romano, Burgos, 1904.

Лит.: М., Ф. Ольмеда, «РМГ», 1909, № 36—37; Collet H., L'essor de la musique espagnole au XX^e^ siècle [P., 1929]. *М. А. Вайсборд.*

ОНДРЖИЧЕК (Ondříček) Франтишек (29 IV 1857, Прага — 12 IV 1922, Милан) — чеш. скрипач, педагог и композитор. Обучался игре на скрипке под рук. отца — скрипача Яна О. (1832—1900). В 1873—76 занимался в Пражской консерватории у А. Бенневица, в 1877—1879 — в Парижской консерватории у Ж. Л. Массара, оказавшего решающее влияние на формирование его артистич. индивидуальности. В 1879—81 солист оркестра Ж. Падлу в Париже, выступал в Брюсселе и Лондоне. С 1882 гастролировал во мн. странах (в т. ч. неоднократно в России, впервые в 1884). О.— первый исполнитель скр. концерта А. Дворжака (Прага, 1883). С 1909



преподаватель, в 1912—19 директор осн. им новой венской консерватории. В 1919—22 рук. скр. класса Школы мастеров Пражской консерватории. Наряду с Й. Славиком, Ф. Лаубом и Я. Кубеликом О.—

крупнейший представитель чеш. скр. иск-ва. Виртуозный блеск, кристальная чистота интонирования сочетались в его игре с тщательностью художеств. отделки и эмоциональным размахом. Отличался исключительной растяжкой пальцев левой руки, определившей своеобразие его аппликатурных приёмов. Значит. интерес в этом отношении представляет методич. работа О., основанная на анатомо-физиологич. предпосылках (написана совм. с дир. С. Миттельманом),— «Новый метод обучения высшей технике скрипичной игры...» («Neue Methode zur Erlangung der Meistertechnik des Violinspiels auf anatomisch-physiologischer Grundlage», 1909), в особенности приложение к ней — «15 художественных этюдов для скрипки соло». О.— автор мн. произв. для скрипки и фп., в т. ч. «Фантазии на темы оперы „Иван Сусанин“ Глинки» (1889), «Чешской рапсодии» (1906), танцев и др. пьес, а также каденций к скр. концертам Н. Паганини (№ 1, D-dur), И. Брамса (D-dur), В. А. Моцарта (№ 5, A-dur).

Лит.: Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923; Sich B., František Ondříček, Praha, 1947 (рус. пер.— Ших Б., Франтишек Ондржичек, М., 1958).

И. М. Ямпольский.

ОНЕГГЕ́Р (Honegger) Артюр (10 III 1892, Гавр — 27 XI 1955, Париж) — франц. композитор и муз. деятель. По происхождению швейцарец. Учился в Цюрихской консерватории у Ф. Хегара, затем в Парижской консерватории у Л. Капе (скрипка), А. Жедальжа (контрапункт и фуга), Ш. М. Видора (композиция), В. д'Энди (оркестровка, дирижирование). Художеств. вкусы О. сформировались под воздействием музыки И. Ф. Стравинского, А. Шёнберга, поэзии Ж. Кокто, П. Валери, М. Жакоба, П. Клоделя, Л. Арагона, живописи П. Пикассо, Ф. Леже и др. В нач. 20-х гг. О. вошёл в творч. группу *«Шестёрка»*. Ранние произв. созданы под влиянием её эстетики. Однако уже с сер. 20-х гг. О. избрал самостоят. путь. Крупнейшее произв. этих лет — драм. оратория «Царь Давид» (1921, написана вначале как музыка к спектаклю нар. швейц. т-ра «Жора»). Ораториальный и смешанный оперно-ораториальный жанры становятся ведущими в его творчестве. Во 2-й пол. 20-х гг. создал ряд опер и ораторий на антич. и библейские сюжеты.
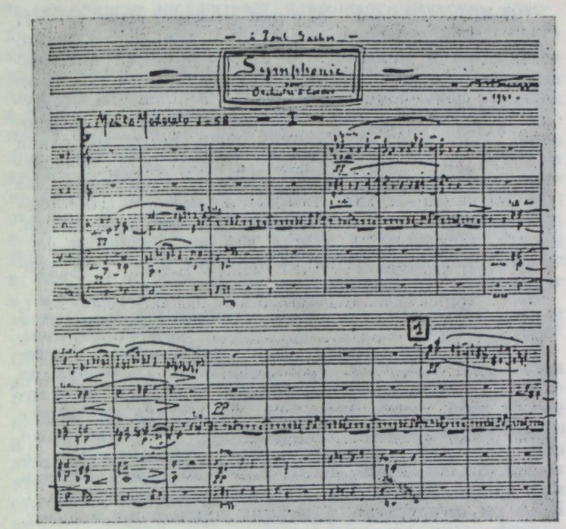


Во 2-й пол. 20-х—40-е гг. О. вёл широкую концертную деятельность. В качестве дирижёра своих произведений гастролировал в ряде стран Европы и Америки (совм. с женой — пианисткой А. Ворабур); посетил Сов. Союз (1928, Ленинград), здесь установились дружеские и творч. отношения О. с сов. музыкантами (в т. ч. с Д. Д. Шостаковичем). В сер. 30-х гг. вёл активную обществ.-политич. деятельность, решительно выступал против фашизма в Европе. Став чл. *Народной музыкальной федерации* (1935), О. совм. с др. прогрессивно настроенными франц. музыкантами вошёл в ряды антифашистского Нар. фронта. В эти годы он писал массовые песни, делал обработки нар. песен, участвовал в муз. оформлении представлений по типу массовых празднеств эпохи Великой франц. революции. Написал музыку центр. эпизода «Взятие Бастилии» для спектакля «14 июля» (по пьесе Р. Роллана, 1936), прелюдию «На смерть Кореса» для пьесы «Свобода» М. Ростана (1937), песни для пьесы «Постройка города» Ж. Р. Блока, музыку для иллюминированных праздников на открытом воздухе, документальных фильмов о профсоюзах и др. Лучшее произв. этого периода, выражающее патриотич. устремления О.,— драм. оратория «Жанна д'Арк на костре» (1935). Оратория «Пляска мёртвых» (1938), проникнутая антифашистским духом,— своеобразный отклик на мрачные события кануна 2-й мировой войны 1939—45. Драм. легенда «Никола из Флю» (1939) посв. легендарному швейц. герою (заказана для исп. на гор. площади к дню празднования 600-летия Швейц. конфедерации). Художник-патриот, О. в годы оккупации был сторонником Движения Сопротивления. В воен. и послевоен. годы осн. внимание уделял инстр. музыке, ведущим жанром стала симфония. Большое внимание уделял он журналистской деятельности. В его книгах «Заклинание рутинёров» (1948), «Я — композитор» (1951) и в ряде статей выражены взгляды художника, тревожащегося за судьбы мира и культуры в условиях «холодной войны». Трагизм миросозерцания О. порождён конфликтом между гуманистич. идеалами композитора и враждебными иск-ву условиями капиталистич. действительности. В последние годы жизни О. получил всемирное признание: был почётным доктором (honoris causa) Цюрихского ун-та (1948), президентом Интернациональной федерации и ассоциации авторов театральной музыки, одним из основателей и вице-президентом Междунар. муз. совета. О. занимался также педагогич. деятельностью (класс композиции в «Эколь нормаль»).

Уже в ранних соч. О. кристаллизуется стиль, характеризующийся сочетанием строгих полифонич. приёмов изложения и развития материала, энергичной, напористой ритмики с конкретной образностью тематизма, тяготением к программным замыслам. В поздних симфониях наблюдается склонность к сгущённому драматизму, остроэкспрессивной, напряжённой мелодике. Преобразуя традиционные классич. схемы, О. сохраняет их осн. принципы. Неизменные качества его стиля — стройная архитектоника, чёткость композиции, дисциплина мышления. Творчество О. соприкасается с экспрессионизмом и неоклассицизмом, но не укладывается полностью в рамки этих течений. Он самостоятельно и индивидуально преломляет разл. тенденции иск-ва своего времени.

О. стремился к воплощению высоких этич. идеалов, представляющих «вечную», общечеловеческую ценность. Отсюда его обращение к античной, библейской и ср.-век. тематике. К наивысшим творч. достижениям О. относятся оперно-ораториальные соч. Он искал здесь новые жанровые разновидности путём слияния элементов разл. иск-в. Так возникли синтетич. произв.: оперы-оратории («Царь Давид», «Юдифь»), драм. оратории типа мистериальных представлений («Жанна д'Арк на костре», «Никола из Флю»), балет-мелодрама («Амфион»), радиомистерия («12 ударов в полночь»), радиооратория («Христофор Колумб») и др. Отражая трагич. жизненные коллизии, О. стремился в итоге к утверждению положит. идеи. Отсюда цельность, общезначимость содержания лучших его оперно-ораториальных соч. Использование жанровых элементов (песня, танец, марш) способствует демократизации музыки, конкретности образов. В основе вок. мелодики О.— мужественная и динамичная декламация, нередко с необычными перемещениями акцентов на неударные слоги. Композитор идёт от выразительности фразы, от смыслового содержания текста, возрождая исконные черты франц. просодии времён классицизма (т-ра Ж. Расина).

Симфонизм О. отличается богатством жизненных ассоциаций, контрастностью образов. Как и в ораториях, композитор пользуется методом жанрового обобщения (интонации песен, ритмы маршей, танцев). Песне как носителю определённой идеи принадлежит часто существ. роль в драматургии произведений.

Основой гармонич. языка является полная хроматич. система (дальнейшее развитие мажоро-минора), т. н. 12-тоновая диатоника, опирающаяся на сочетание разл. диатонич. натуральных ладов, обогащённых



А. Онеггер. Страница партитуры 2-й симфонии. Автограф.

альтерацией. При всей сложности этой системы сохраняется тональный центр. Орк. ткань произв. О.— пример тесного взаимодействия гармонии и полифонии, полифонич. мышление сказывается в приёмах экспозиции и разработки темы. Одно из отличит. качеств музыки О.— напряжённый пульс динамики, стремительность развития, связанная также с её театр. природой.

Эстетич. взгляды О. не свободны от противоречий; порой в произв. слышны отзвуки религ. мотивов, идущих от влияния Клоделя, к-рого О. высоко ценил. В последние годы жизни композитор не сумел преодолеть пессимистич. настроений, отсюда трагич. взгляд на будущее мира, на судьбы иск-ва. Но демократизм музыки, нар.-героич. образы определяют высокую идейно-художеств. ценность творчества О.

Основные даты жизни и деятельности

1892.— 10 III. В Гавре в семье коммерсанта, швейц. подданного родился сын Артюр.
1901.— Самостоят. занятия музыкой, увлечение оперой, первые детские соч.
1905.— Начало занятий гармонией с церк. органистом Р. Ш. Мартеном; первые уроки игры на скрипке у Сантрея.
1909—11.— Пребывание в Цюрихе, занятия в консерватории с Ф. Хегаром.
1910.— Первая публикация соч. О. (фп. пьесы «Скерцо», «Юмореска», Adagio espressivo).
1911.— Переезд в Париж, поступление в консерваторию. Занятия в классах Л. Капе (скрипка), А. Жедалька (контрапункт и фуга), Ш. М. Видора (композиция), В. д'Энди (оркестровка, дирижирование).
1914—16.— Служба в пограничных войсках Швейцарии.
1916.— Возвращение в Париж и возобновление занятий в консерватории.
1917.— Участие в коллективных «Концертах новой молодёжи» (проходили в т-ре «Вьё коломбье», ставшем центром парижской артистич. молодёжи, и в ряде вновь открытых конц. залов).
1920.— Организация творч. группы *«Шестёрка»*.
1920—21.— Участие в создании коллективного балета-ревю «Новобрачные на Эйфелевой башне», сочинение музыки к пьесе «Царь Давид».
1923.— Исп. «Царя Давида» (2-я ред.) в виде оратории в Винтертуре (Швейцария).
1924.— Исп. «Царя Давида» (3-я ред.) в виде сценич. оперы-оратории в Париже.
1925.— Сочинение музыки к драме «Юдифь» (по заказу Р. Моракса для т-ра «Жора»), впоследствии переделанной в оперу.
1926.— Женитьба на Андре Ворабур (пианистке, композиторе).
1928.— Поездки в СССР (Ленинград), США и др. страны с концертами.
1929.— Работа с П. Валери над мелодрамой «Амфион».
1930.— Сочинение 1-й симфонии по заказу С. А. Кусевицкого к 50-летию Бостонского оркестра.
1931.— Премьера оратории «Крики мира» в Золотурне (Швейцария).
1935.— Вступление в Нар. муз. федерацию.— Создание массовых песен, обработок нар. песен, участие в муз. оформлении коллективных спектаклей.— Работа совм. с П. Клоделем над драм. ораторией «Жанна д'Арк на костре» и с С. Лифарем — над балетом «Икар».
1938.— Работа с Клоделем над ораторией «Пляска мёртвых».— Премьера оратории «Жанна д'Арк на костре» в Базеле (роль Жанны исп. И. Рубинштейн).
1939.— Постановка драм. оратории «Жанна д'Арк на костре» в Орлеане, Париже и др. городах.
1940.— Исполнение по Радио Лозанны радиооперы «Христофор Колумб».
1941.— Патриотич. манифестация парижан во время исп. оратории «Пляска мёртвых» (под упр. Ш. Мюнша в Парижской консерватории).
1942.— Празднование юбилейной «Недели Онеггера» в честь 50-летия композитора (исп. во дворце Шайо в Париже оратории «Жанна д'Арк на костре»).
1946.— Публицистич. деятельность. Сочинение 3-й и 4-й симфоний.
1953.— Последнее крупное произв.— «Рождественская кантата», явившееся частью неосуществлённого проекта Passionsspiel.
1955—27 XI. Смерть О. в Париже.

Соч.: оперы — Юдифь (библейская драма, 1925; 2-я ред., 1936), Антигона (лирич. трагедия, либр. Ж. Кокто по Софоклу, 1927, т-р «Де ла Монне», Брюссель), Орлёнок (L'aiglon, совм. с Ж. Ибером, по драме Э. Ростана, 1935, пост. 1937, Монте-Карло); балеты — Правда — ложь (Vérité — mensonge, балет марионеток, 1920, Париж), Скетинг-Ринг (Skating-Rink, шведский роликовый балет, 1921, пост. 1922, «Театр Елисейских полей», Париж), Фантазия (Phantasie, балет-скетч, 1922), Под водой (Sous-marine, 1924, пост. 1925, т-р «Опера комик», Париж), Роза из металла (Rose de métal, 1928, Париж), Свадьба Амура и Психеи (Les noces d'Amour et Psyché, на темы «Французских сюит» Баха, 1930, Париж), Семирамида (балет-мелодрама, 1931, пост. 1933, «Гранд-Опера», Париж), Икар (1935, Париж), Белая птица улетела (Un oiseau blanc s'est envolé, для авиационного праздника, 1937, «Театр Елисейских полей», Париж), Песнь песней (Le cantique des cantiques, 1938, «Гранд-Опера», Париж), Рождение цвета (La naissance des couleurs, 1940, там же), Призыв гор (L'appel de la montagne, 1943, пост. 1945, там же), Шота Руставели (совм. с А.Н.Черепниным, Т. Харшаньи, 1945, Монте-Карло), Человек в шкуре леопарда (L'homme à la peau de léopard, 1946); оперетты — Приключения короля Позоля (Les aventures du roi Pausole, 1930, т-р «Буфф-Парижьен», Париж), Красотка из Мудона (La belle de Moudon, 1931, т-р «Жора», Мезьер), Малютки Кардиналь (Les petites Cardinal, совм. с Ж. Ибером, 1937, т-р «Буфф-Парижьен», Париж); сценич. оратории — Царь Давид (Le roi David, по драме Р. Моракса; 1-я ред.— Симфонический псалом, 1921, т-р «Жора», Мезьер; 2-я ред.— драм. оратория, 1923; 3-я ред.— опера-оратория, 1924, Париж), Амфион (мелодрама, 1929, пост. 1931, «Гранд-Опера», Париж), оратория Крики мира (Cris du monde, 1931), драм. оратория Жанна д'Арк на костре (Jeanne d'Arc au bûcher, текст П. Клоделя, 1935, исп. 1938, Базель), оратория Пляска мёртвых (La danse des morts, текст Клоделя, 1938), драм. легенда Никола из Флю (Nicolas de Flue, 1939, пост. 1941, Невшатель), Рождественская кантата (Une cantate de Noël, на литургич. и нар. тексты, 1953); для орк.— 5 симфоний (1930; 1941; Литургическая, Liturgique, 1946; Базельские удовольствия, Deliciae Basilienses, 1946; симфония трёх ре, Di tre re, 1950), Прелюдия к драме «Аглавена и Селизетта» Метерлинка (Prélude pour «Aglavaine et Sélysette», 1917), Песнь Нигамона (Le chant de Nigamon, 1917), Сказание об играх мира (Le dit des jeux du monde, 1918), сюита Летняя пастораль (Pastorale d'été, 1920), мимическая симфония Гораций-победитель (Horace victorieux, 1921), Песнь радости (Chant de joie, 1923), Прелюдия к «Буре» Шекспира (Prélude pour «La tempête», 1923), Пасифик 231 (Pacific 231, 1923), Регби (Rugby, 1928), Симфоническое движение № 3 (Mouvement symphonique № 3, 1933), Сюита из музыки к фильму «Отверженные» («Les misérables», 1934), Ноктюрн (1936), Серенада Анжелике (Sérénade pour Angélique, 1945), Архаическая сюита (Suite archaique, 1951), Монопартита (Monopartita, 1951); концерты с орк. — концертино для фп. (1924), для влч. (1929), камерный концерт для флейты, англ. рожка и струн. орк. (1948); камерно-инстр. ансамбли — 2 сонаты для скр. и фп. (1918, 1919), соната для альта и фп. (1920), соната для влч. и фп. (1920), сонатина для 2 скр. (1920), сонатина для кларнета и фп. (1922), сонатина для скр. и влч. (1932), 3 струн. квартета (1917, 1935, 1937), Рапсодия для 2 флейт, кларнета и фп. (1917), Гимн для 10 струнных (1920), 3 контрапункта для малой флейты, гобоя, скр. и влч. (1922), Прелюд и блюз для квартета арф (1925); для фп.— Скерцо, Юмореска, Adagio expressivo (1910), Токката и вариации (1916), 3 пьесы (Прелюдия; Посвящение Равелю, Hommage à Ravel; Танец; 1919), 7 пьес (1920), Сарабанда из альбома «Шести» (1920), Швейцарская тетрадь (Cahier Romand, 1923), Посвящение Русселю (Hommage à A.Rousell, 1928), Сюита (для 2 фп., 1928), Прелюд, ариозо и фугетта на тему BACH (1932), Партита (для 2 фп., 1940), 2 эскиза (1943), Воспоминание о Шопене (Souvenir de Chopin, 1947); для скр. соло — соната (1940); для органа — фуга и хорал (1917); для флейты — Танец

Центральная научная БИБЛИОТЕКА Академии наук Киргизской ССР 188446

козы (Danse de la chèvre, 1919); романсы и песни, в т. ч. на сл. Г. Аполлинера, П. Верлена, Ф. Жамма, Ж. Кокто, П. Клоделя, Ж. Лафорга, Р. Ронсара, А. Фонтена, А. Чобаняна, П. Фора и др.; музыка к спектаклям драм. т-ра — Сказание об играх мира (П. Мераля, 1918), Пляска смерти (К. Ларронда, 1919), Новобрачные на Эйфелевой башне (Кокто, 1921), Саул (А. Жида, 1922), Антигона (Софокла — Кокто, 1922), Лилюли (Р. Роллана, 1923), Федра (Г. Д'Аннунцио, 1926), 14 июля (Р. Роллана; совм. с др. композиторами, 1936), Шёлковый башмачок (Клоделя, 1943), Карл Смелый (Р. Моракса, 1944), Прометей (Эсхила — А. Боннара, 1944), Гамлет (Шекспира — Жида, 1946), Эдип (Софокла — А. Обе, 1947), Осадное положение (А. Камю, 1948), С любовью не шутят (А. Мюссе, 1951), Эдип-царь (Софокла — Т. Мольньера, 1952); музыка для радио — 12 ударов в полночь (Les 12 coups de minuit, К. Ларронда, радиомистерия для хора и орк., 1933), Радионапанорама (1935), Христофор Колумб (В. Аге, радиооратория, 1940), Биения мира (Battements du monde, Аге, 1944), Золотая голова (Tête d'or, Клоделя, 1948), Св. Франциск Ассизский (Аге, 1949), Искупление Франсуа Вийона (Ж. Брюнра, 1951); музыка к фильмам (35), в т. ч. «Преступление и наказание» (по Ф. М. Достоевскому), «Отверженные» (по В. Гюго), «Пигмалион» (по Б. Шоу), «Похищение» (по Ш. Ф. Рамю), «Капитан Фракас» (по Т. Готье), «Наполеон», «Полёт над Атлантикой».

Лит. соч.: Incantation aux fossiles, Lausanne [1948]; Je suis compositeur, [P., 1951] (рус. пер.— Я — композитор, Л., 1963); Nachklang. Schriften, Photos. Dokumente, Z., [1957].

Лит.: Шнеерсон Г. М., Французская музыка XX века, М., 1964, ²1970; Ярустовский Б., Симфонии о войне и мире, М., 1966; Раппопорт Л., Артур Онеггер, Л., 1967; её же, Некоторые особенности гармонии А. Онеггера, в сб.: Проблемы лада, М., 1972; Друмева К., Драматическая оратория А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре», в сб.: Из истории зарубежной музыки, М., 1971; Сысоева Е., Некоторые вопросы симфонизма А. Онеггера, в сб.: Из истории зарубежной музыки, М., 1971; её же, Симфонии А. Онеггера, М., 1975; Павчинский С., Симфоническое творчество А. Онеггера, М., 1972; George A., A. Honegger, P., 1926; Gérard C., A. Honegger, [Brux., 1945]; Bruyr J., Honegger et son œuvre, P., [1947]; Delannoy M., Honegger, P., [1953]; Tappolet W., A. Honegger, Z., [1954], то же [Neuchâtel, 1957]; Jourdan-Morhange H., Mes amis musiciens, P., 1955 (рус. пер. — Журдан-Моранж Э., Мои друзья музыканты, ред. и вступ. ст. Г. Шнеерсона, М., 1966); Guilbert J., A. Honegger, P., [1959]; Dumesnil R., Histoire de la musique, t. 5— La première moitié du XX-e siècle, P., 1960 (рус. пер. фрагментов — Дюмениль Р., Современные французские композиторы группы «Шести», ред. и вступ. ст. М. Друскина, Л., 1964); Feschotte J., A. Honegger. L'homme et son œuvre, P., 1966.

Л. Г. Раппопорт.

ОНЕГИН (Onegin; урожд. Хофман, Hoffmann) Сигрид (Элизабет Эльфрида Эмилия) (1 VI 1891, Стокгольм — 16 VI 1943, Мальязо, близ Лугано, Швейцария) — нем. певица (альт, затем меццо-сопрано). Жена рус. пианиста Е. Онегина. Обучалась пению во Франкфурте-на-Майне и Мюнхене; совершенствовалась в Милане. Конц. деятельность начала в 1911 под именем Лили Хофман. Как оперная певица дебютировала в роли Кармен (Штутгарт, 1912). Была солисткой оперных т-ров Штутгарта (1912—19), Мюнхена (1919—22), Нью-Йорка («Метрополитен-опера», 1922—26), Берлина (1926—31). Гастролировала в Лондоне, Париже, Цюрихе, Зальцбурге, участвовала в Байрёйтских фестивалях. О. обладала выразительным голосом широкого диапазона, отточенной техникой, тонким чувством стиля. К лучшим работам певицы принадлежат партии в операх Р. Вагнера — Фрика («Валькирия»), Ортруда («Лоэнгрин»), Брангена («Тристан и Изольда»), а также партии Орфея («Орфей и Эвридика»), Азучены, Амнерис.

Лит.: Penzoldt F., Sigrid Onégin, Magdeburg, 1939.

М. М. Яковлев.

ОННОРЕ, Онноре (урожд. Пильсудская) Ирина Ивановна [5(17) I 1838 — после 1917, Петроград] — рус. певица (контральто). По окончании Екатерининского ин-та в Москве училась пению. В 1862 дебютировала на сцене Большого т-ра, до 1866 выступала в итал. оперной труппе, затем перешла в рус. оперу, где пела до 1873. Среди партий выделяются: Рогнеда (первая исполнительница на моск. сцене, 1868), Ваня, Ратмир, Азучена. С успехом гастролировала в Лондоне, Мадриде (1866). В 70-х гг. вместе с мужем — пианистом Леоном О., выступала в ряде зап.-европ. стран. С 80-х гг. преподавала пение в Петербурге.

Соч.: Одиннадцать лет в театре... [Воспоминания], «Русская старина», 1910, № 1, 3, 1912, № 1, 2.

ОНСЛО́В (Onslov) Жорж Андре Луи (27 VII 1784, Клермон-Ферран — 3 X 1853, там же) — франц. композитор и пианист. По национальности англичанин. Чл. Ин-та Франции (1842). Почётный чл. Лондонского филармонич. об-ва (1832). Учился у Я. Л. Дусика и И. Крамера (фп.) в Лондоне, А. Рейхи (композиция) в Париже. Автор комич. опер «Городской судья из Веги» («L'alcalde de la Véga», 1824, Париж), «Разносчик» («Le colporteur», 1827, там же), «Герцог де Гиз» («Le duc de Guise», 1837, там же), 4 симфоний. Наибольшей известностью пользовались его камерные инстр. произв. (3 сонаты, 6 дуэтов для виолончели и фп., 10 фп. трио, 36 квартетов, 34 квинтета, 2 секстета, септет, нонет), соч. для фп.

Лит.: Riehl W. H., Musikalische Charakterköpfe, Bd 1, Stuttg., 1861; Vulliamy C. E., The Onslow Family. (1528—1874), L., 1953.

И. А. Медведева.

ОПЕРА (итал. opera, букв.— труд, дело, сочинение) — род муз.-драм. произведения. О. основана на синтезе слова, сценич. действия и музыки. В отличие от разл. видов драм. т-ра, где музыка выполняет служебные, прикладные функции, в О. она становится осн. носителем и движущей силой действия. Для О. необходим целостный, последовательно развивающийся муз.-драм. замысел (см. *Драматургия* музыкальная). Если он отсутствует, а музыка лишь сопровождает, иллюстрирует словесный текст и происходящие на сцене события, то оперная форма распадается, и специфика О. как особого рода муз.-драм. иск-ва утрачивается.

Возникновение О. в Италии на рубеже 16—17 вв. было подготовлено, с одной стороны, нек-рыми формами ренессансного т-ра, в к-рых музыке отводилось значит. место (пышная придв. интермедия, пасторальная драма, трагедия с хорами), а с другой — широким развитием в эту же эпоху сольного пения с инстр. сопровождением. Именно в О. нашли наиболее полное выражение искания и опыты 16 в. в области выразительной вок. монодии, способной передавать разнообразные нюансы человеческой речи. Б. В. Асафьев писал: «Великое движение Ренессанса, создавшее искусство „нового человека“, провозгласившее право свободного выявления душевности, эмоции вне ярма аскетизма, вызвало к жизни и новое пение, в котором вокализируемый, распеваемый звук стал выражением эмоционального богатства человеческого сердца в безграничных его проявлениях. Этот глубочайший в истории музыки переворот, изменивший качество интонации, т. е. выявления человеческим голосом и говором внутреннего содержания, душевности, эмоциональной настроенности, только и мог вызвать к жизни оперное искусство» (Асафьев Б. В., Избр. труды, т. V, М., 1957, с. 63).

Важнейший, неотъемлемый элемент оперного произв.— пение, передающее богатую гамму человеческих переживаний в тончайших оттенках. Через разл. строй вок. интонаций в О. раскрывается индивидуальный психич. склад каждого действующего лица, передаются особенности его характера и темперамента. Из столкновения разных интонац. комплексов, отношение между к-рыми соответствует расстановке сил драм. действия, рождается «интонационная драматургия» О. как муз.-драм. целого.

Развитие симфонизма в 18—19 вв. расширило и обогатило возможности истолкования музыкой драм. действия в О., раскрытия его содержания, не всегда полностью выявленного в поющемся тексте и поступках действующих лиц. Оркестр выполняет в О. многообразную комментирующую и обобщающую роль. Функции его не ограничиваются поддержкой вок. партий и экспрессивной акцентировкой отдельных, наиболее значит. моментов действия. Он может передавать «подводное течение» действия, образуя своего рода драм. контрапункт к тому, что происходит на сцене и о чём поют певцы. Подобное совмещение разных планов является одним из сильнейших выразит. приёмов в О.

Часто оркестр досказывает, довершает ситуацию, доводя её до наивысшей точки драм. напряжения. Важная роль принадлежит оркестру также в создании фона действия, обрисовке обстановки, в к-рой оно происходит. Оркестрово-описат. эпизоды вырастают иногда в законченные симф. картины. Чисто орк. средствами могут быть воплощены и нек-рые события, составляющие часть самого действия (напр., в симф. антрактах между сценами). Наконец, орк. развитие служит одним из существ. факторов создания цельной, законченной оперной формы. Всё сказанное входит в понятие оперного симфонизма, использующего многие из приёмов тематич. развития и формообразования, сложившихся в «чистой» инстр. музыке. Но эти приёмы получают в О. более гибкое и свободное применение, подчиняясь условиям и требованиям театр. действия.

В то же время происходит и обратное воздействие О. на инстр. музыку. Так, О. оказала несомненное влияние на формирование классич. симф. оркестра. Ряд орк. эффектов, возникших в связи с теми или иными задачами театр.-драм. порядка, стал затем достоянием инстр. творчества. Развитие оперной мелодики в 17—18 вв. подготовило нек-рые типы классич. инстр. тематизма. К приёмам оперной выразительности часто прибегали представители программного романтич. симфонизма, стремившиеся живописать средствами инстр. музыки конкретные образы и картины реальной действительности, вплоть до воспроизведения жестов и интонаций человеческой речи.

В О. используются разнообразные жанры бытовой музыки — песня, танец, марш (в их многочисл. разновидностях). Эти жанры служат не только для обрисовки фона, на к-ром развёртывается действие, создания нац. и местного колорита, но и для характеристики действующих лиц. Широкое применение в О. находит приём, называемый «обобщением через жанр» (термин А. А. Альшванга). Песня или танец становятся средством реалистич. типизации образа, выявления общего в частном и индивидуальном.

Соотношение разл. элементов, из к-рых складывается О. как художеств. целое, варьируется в зависимости от общих эстетич. тенденций, господствующих в ту или иную эпоху, в том или ином направлении, а также от конкретных творч. задач, решаемых композитором в данном произведении. Существуют О. по преимуществу вокальные, в к-рых оркестру отведена второстепенная, подчинённая роль. Вместе с тем оркестр может быть гл. носителем драм. действия и доминировать над вок. партиями. Известны О., построенные на чередовании законченных или относительно законченных вок. форм (*ария, ариозо, каватина*, разл. виды ансамблей, хоры), и О. преим. речитативного склада, в к-рых действие развивается непрерывно, без расчленения на отд. эпизоды (номера), О. с преобладанием сольного начала и О. с развитыми ансамблями или хорами. В сер. 19 в. было выдвинуто понятие «музыкальная драма» (см. *Драма музыкальная*). Муз. драма противопоставлялась условной О. «номерного» строения. Под этим определением подразумевалось произв., в к-ром музыка всецело подчинена драм. действию и следует за всеми его изгибами. Однако данное определение не учитывает специфич. закономерностей оперной драматургии, не во всём совпадающих с законами драм. т-ра, и не отграничивает О. от нек-рых др. видов театр. представления с музыкой, в к-рых ей не принадлежит главенствующая роль.

Термин «О.» условен и возник позже, чем обозначаемый им род муз.-драм. произведений. Впервые это наименование было применено в данном его значении в 1639, а во всеобщее употребление оно вошло в 18 — нач. 19 вв. Авторы первых О., появившихся во Флоренции на рубеже 16—17 вв., называли их «драмами на музыке» (Drama per musica, букв.— «драма через музыку» или «драма для музыки»). Их создание было вызвано стремлением к возрождению др.-греч. трагедии. Эта идея родилась в кружке учёных-гуманистов, писателей и музыкантов, группировавшихся около флорентийского дворянина Дж. Барди (см. *Флорентийская камерата*). Первыми образцами О. принято считать «Дафну» (1597—98, не сохранилась) и «Эвридику» (1600) Я. Пери на сл. О. Ринуччини (музыку к «Эвридике» написал также и Дж. Каччини). Гл. задачей, выдвигаемой авторами музыки, была ясность декламации. Вок. партии выдержаны в мелодико-речитативном складе и содержат лишь нек-рые, слабо развитые элементы колоратуры. В 1607 в Мантуе была пост. О. «Орфей» К. Монтеверди, одного из величайших музыкантов-драматургов в истории музыки. Он внёс в О. подлинный драматизм, правду страстей, обогатил её выразит. средства.

Зародившаяся в атмосфере аристократич. салона, О. со временем демократизируется, становится доступной для более широких слоёв населения. В Венеции, ставшей в сер. 17 в. гл. центром развития оперного жанра, в 1637 был открыт первый публич. оперный т-р («Сан-Кассиано»). Изменение социальной базы О. сказалось на самом её содержании и характере выразит. средств. Наряду с мифологич. сюжетами появляется историч. тематика, возникает тяга к острым, напряжённым драм. конфликтам, сочетанию трагического с комическим, возвышенного со смешным и низменным. Вок. партии мелодизируются, приобретают черты *бельканто*, возникают самостоят. сольные эпизоды ариозного типа. Для Венеции были написаны последние оперы Монтеверди, в т. ч. «Коронация Поппеи» (1642), возрождённая в репертуаре совр. оперных т-ров. К крупнейшим представителям венецианской оперной школы (см. *Венецианская школа*) принадлежали Ф. Кавалли, М. А. Чести, Дж. Легренци, А. Страделла.

Тенденция к усилению мелодич. начала и кристаллизации законченных вок. форм, наметившаяся у композиторов венецианской школы, получила дальнейшее развитие у мастеров *неаполитанской оперной школы*, сложившейся к нач. 18 в. Первым крупным представителем этой школы был Ф. Провенцале, главой её — А. Скарлатти, среди видных мастеров — Л. Лео, Л. Винчи, Н. Порпора и др. Оперы на итал. либретто в стиле неаполитанской школы писали и композиторы др. национальностей, в т. ч. И. Хасе, Г. Ф. Гендель, М. С. Березовский, Д. С. Бортнянский. В неаполитанской школе окончательно сложилась форма арии (особенно da capo), была установлена чёткая граница между арией и *речитативом*, определены драматургич. функции разл. элементов О. как целого. Стабилизации

Зрительный зал и сцена театра Гримани в Венеции. Построен в 1678. С гравюры конца 17 в.





Костюм действующего лица оперы «Атис» Ж. Б. Люлли. 1675. Рисунок конца 17 в.

оперной формы способствовала деятельность либреттистов А. Дзено и П. Метастазио. Ими был выработан стройный и законченный тип *оперы-сериа* («серьёзной оперы») на мифологич. или историко-героич. сюжет. Но с течением времени драм. содержание этой О. всё больше отходило на задний план, и она превращалась в развлекат. «концерт в костюмах», всецело подчиняясь прихоти виртуозов-певцов.

Уже в сер. 17 в. итал. О. распространилась в ряде европ. стран. Знакомство с ней послужило стимулом к возникновению в нек-рых из этих стран своего нац. оперного т-ра. В Англии Г. Пёрселл, используя достижения венецианской оперной школы, создал глубоко самобытное произв. на родном языке «Дидона и Эней» (1680). Ж. Б. Люлли явился родоначальником франц. *лирической трагедии* — типа героико-трагич. О., во многом близкого классич. трагедии П. Корнеля и Ж. Расина. Если «Дидона и Энея» Пёрселла осталась единичным явлением, не имевшим продолжения на англ. почве, то жанр лирич. трагедии получил широкое развитие во Франции. Его кульминация в сер. 18 в. была связана с творчеством Ж. Ф. Рамо. Вместе с тем итал. опера-сериа, господствовавшая в 18 в. в Европе, часто становилась тормозом для развития нац. О.

В 30-х гг. 18 в. в Италии возник новый жанр — *опера-буффа*, развившийся из комич. интермедий, к-рые было принято исполнять между действиями опер-сериа. Первым образцом этого жанра обычно считают интермедии Дж. Б. Перголези «Служанка-госпожа» (1733, исполнялись между актами его оперы-сериа «Гордый пленник»), получившие вскоре значение самостоят. сценич. произведения. Дальнейшее развитие жанра связано с творчеством комп. Н. Логрошино, Б. Галуппи, Н. Пиччинни, Д. Чимарозы. В опере-буффа нашли отражение передовые реалистич. тенденции той эпохи. Ходульным условно-героич. персонажам оперы-сериа были противопоставлены образы простых людей из реальной жизни, действие развивалось стремительно и живо, мелодика, связанная с нар. истоками, соединяла острую характеристичность с напевностью мягкого чувствит. склада.

Наряду с итал. оперой-буффа в 18 в. возникают и др. нац. типы комич. О. Исполнение «Служанки-госпожи» в Париже в 1752 способствовало укреплению позиций франц. *опера комик*, уходящей корнями в нар. ярмарочные представления, сопровождавшиеся пением несложных куплетных песенок. Демократич. иск-во итал. «буффонов» было поддержано деятелями франц. Просвещения Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо, Ф. М. Гриммом и др. Комич. оперы Ф. А. Филидора, П. А. Монсиньи, А. Э. М. Гретри отличают реалистич. содержание, развитые масштабы, мелодич. богатство. В Англии возникла *балладная опера*, прообразом к-рой послужила «Опера нищих» Дж. Пепуша на сл. Дж. Гея (1728), представлявшая собой социально заострённую сатиру на аристократич. оперу-сериа. «Опера нищих» оказала влияние на формирование в сер. 18 в. нем. *зингшпиля*, к-рый в дальнейшем сближается с франц. опера комик, сохраняя нац. характер в образном строе и муз. языке.

Крупнейшими представителями сев.-нем. зингшпиля были И. А. Хиллер, К. Г. Нефе, И. Рейхардт, австрийского — И. Умлауф и К. Диттерсдорф. Жанр зингшпиля глубоко переосмыслен В. А. Моцартом в «Похищении из сераля» (1782) и «Волшебной флейте» (1791). В нач. 19 в. в этом жанре проявляются романтич. тенденции. Черты зингшпиля сохраняет «программное» произв. нем. муз. романтизма «Вольный стрелок» К. М. Вебера (1820). На основе нар. обычаев, песен и танцев сложились нац. жанры испан. муз. т-ра — *сарсуэла* и позже (2-я пол. 18 в.) *тонадилья*.

В последней трети 18 в. возникла рус. комич. О., черпавшая сюжеты из отечеств. жизни. Молодая рус. О. восприняла нек-рые элементы итал. оперы-буффа, франц. опера комик, нем. зингшпиля, но по характеру образов и интонац. строю музыки она была глубоко самобытна. Её действующими лицами были большей частью люди из народа, музыка основывалась в значит. мере (иногда полностью) на мелодике нар. песен. О. занимала важнейшее место в творчестве талантливых рус. мастеров Е. И. Фомина («Ямщики на подставе», 1787, и др.), В. А. Пашкевича («Несчастье от кареты», 1779; «Санктпетербургский гостиный двор, или Как поживёшь, так и прослывёшь», 2-я ред. 1792, и др.). На рубеже 18—19 вв. нац. тип нар.-бытовой комич. О. возник в Польше, Чехии и нек-рых др. странах.

Разл. оперные жанры, чётко дифференцированные в 1-й пол. 18 в., в ходе историч. развития сближались, границы между ними часто становились условными и относительными. Содержание комич. О. углублялось, в неё вносились элементы чувствит. патетики, драматизма, а иногда и героики («Ричард Львиное сердце» Гретри, 1784). С др. стороны, «серьёзная» героич. О. приобретала бо́льшую простоту и естественность, освобождаясь от присущей ей напыщенной риторики. Тенденция к обновлению традиц. типа оперы-сериа проявляется в сер. 18 в. у итал. комп. Н. Поммелли, Т. Траэтты и др. Коренная муз.-драм. реформа была осуществлена К. В. Глюком, художеств. принципы к-рого сложились под влиянием идей нем. и франц. Просвещения. Начав свою реформу в Вене в 60-х гг. 18 в. («Орфей и Эвридика», 1762; «Альцеста», 1767), он завершил её десятилетием позже в условиях предреволюц. Парижа (кульминация его оперного новаторства — «Ифигения в Тавриде», 1779). Стремясь к правдивому выражению больших страстей, к драм. оправданности всех элементов оперного спектакля, Глюк отказался от всяких предписанных схем. Он использовал выразит. средства как итал. О., так и франц. лирич. трагедии, подчиняя их единому драматургич. замыслу.

Сцена из оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарта. Иллюстрация к постановке. Начало 19 в.



Вершиной развития О. в 18 в. было творчество Моцарта, к-рый синтезировал достижения разных нац. школ и поднял этот жанр на небывалую ещё высоту. Величайший художник-реалист, Моцарт с огромной силой воплотил острые и напряжённые драм. конфликты, создал яркие, жизненно убедительные человеческие характеры, раскрывая их в сложных взаимоотношениях, сплетении и борьбе противоположных интересов. Для каждого сюжета он находил особую форму муз.-драм. воплощения и соответствующие выразит. средства. В «Свадьбе Фигаро» (1786) раскрыто в формах итал. оперы-буффа глубокое и остросовременное реалистич. содержание, в «Дон Жуане» (1787) комедия соединена с высокой трагедией (dramma giocosa — «весёлая драма», по собств. определению композитора), в «Волшебной флейте» в сказочной форме выражены возвышенные нравств. идеалы добра, дружбы, стойкости чувств.

Великая франц. революция дала новые стимулы развитию О. В кон. 18 в. во Франции возник жанр *«оперы спасения»*, в к-рой надвигающаяся опасность преодолевалась благодаря смелости, отваге и бесстрашию героев. Эта О. обличала тиранию и насилие, воспевала доблесть борцов за свободу и справедливость. Близость сюжетов к современности, динамизм и стремительность действия сближали «оперу спасения» с опера комик. В то же время она отличалась ярким драматизмом музыки, возросшей ролью оркестра. Типичные образцы этого жанра — «Лодоиска» (1791), «Элиза» (1794) и особенно популярная О. «Два дня» («Водовоз», 1800) Л. Керубини, а также «Пещера» Ж. Ф. Лесюэра (1793). К «опере спасения» примыкает в сюжетном отношении и по своей драматургич. структуре «Фиделио» Л. Бетховена (1805, 3-я ред. 1814). Но Бетховен поднял содержание своей О. до высокого идейного обобщения, углубил образы, симфонизировал оперную форму. «Фиделио» стоит в одном ряду с его величайшими симф. творениями, занимая особое место в мировом оперном иск-ве.

В 19 в. происходит чёткая дифференциация разл. нац. оперных школ. Становление и рост этих школ были связаны с общим процессом складывания наций, с борьбой народов за политич. и духовную независимость. Формируется новое направление в иск-ве — *романтизм*, культивировавший, в противовес космополитич. тенденциям эпохи Просвещения, повышенный интерес к нац. формам жизни и всему, в чём проявлялся «дух народов». О. отводилось важное место в эстетике романтизма, одним из краеугольных камней к-рой была идея синтеза иск-в. Для романтич. О. характерны сюжеты из нар. сказок, легенд и преданий или из историч. прошлого страны, красочно обрисованные картины быта и природы, переплетение реального и фантастического. Композиторы-романтики стремились к воплощению сильных, ярких чувств и резко контрастных душевных состояний, бурная патетика сочетается у них с мечтательным лиризмом.

Одно из ведущих мест в развитии О. сохраняла за собой итал. школа, хотя она уже не имела такого исключит. значения, как в 18 в., и вызывала резкую критику со стороны представителей др. нац. школ. Традиц. жанры итал. О. обновлялись и видоизменялись под влиянием требований жизни. Вок. начало продолжало господствовать над остальными элементами О., но мелодика становилась более гибкой, драматически осмысленной, резкая грань между речитативом и мелодич. пением стиралась, больше внимания отводилось оркестру как средству муз. характеристики образов и ситуаций.

Черты нового ясно проявились у Дж. Россини, творчество к-рого выросло из итал. оперной культуры 18 в. Его «Севильский цирюльник» (1816), явившийся вершиной развития оперы-буффа, существенно отличается от традиц. образцов этого жанра. Комедия ситуаций, не свободная от элементов поверхностной буффонады, превратилась у Россини в реалистич. комедию характеров, сочетающую живость, веселье и остроумие с меткой сатирой. Мелодии этой О., нередко близкие к народным, обладают острой характеристичностью и очень точно соответствуют образам действующих лиц. В «Золушке» (1817) комич. О. приобретает лирико-романтич. окраску, а в «Сороке-воровке» (1817) приближается к бытовой драме. В своих зрелых операх-сериа, проникнутых пафосом патриотизма и нар.-освободит. борьбы («Моисей», 1818; «Магомет», 1820), Россини усилил роль хора, создал большие нар. сцены, полные драматизма и величия. Нар.-освободит. идеи получили особенно яркое выражение в О. «Вильгельм Телль» (1829), в которой Россини вышел за рамки итал. оперной традиции, предвосхитив нек-рые черты франц. большой романтич. О.

В 30—40-х гг. 19 в. развернулось творчество В. Беллини и Г. Доницетти, появились первые О. молодого Дж. Верди, служащие яркими образцами итал. романтизма. Композиторы отразили в своих О. патриотич. подъём, связанный с движением итал. Рисорджименто, напряжённость ожиданий, жажду свободного большого чувства. У Беллини эти настроения окрашены тонами мягкого мечтательного лиризма. Одно из лучших его произв.— О. на историч. сюжет «Норма» (1831), в к-рой акцентирована личная драма. «Сомнамбула» (1831) — лирико-драм. О. из жизни простых людей; О. «Пуритане» (1835) сочетает лирич. драму с темой нар.-религ. борьбы. Ист.-романтич. драма с сильными страстями характерна для творчества Доницетти («Лючия ди Ламмермур», 1835; «Лукреция Борджа», 1833). Им были написаны также комич. О. (лучшая из них — «Дон Паскуале», 1843), соединяющие традиц. буффонаду с простым и непритязат. лиризмом. Однако комич. жанр не привлекал композиторов романтич. направления, и Доницетти был единственным после Россини крупным итал. мастером, уделявшим этому жанру значит. внимание в своём творчестве.



Эскиз декорации А. Санкирико к опере «Норма» В. Беллини. 1831. Театр «Ла Скала». Милан.

Высшую точку развития итал. О. в 19 в. и один из величайших по значению этапов мирового оперного иск-ва представляет творчество Верди. Первые его О. «Навуходоносор» («Набукко», 1841), «Ломбардцы в первом крестовом походе» (1842), «Эрнани» (1844), увлекавшие аудиторию патриотич. пафосом и высокими героич. чувствами, не лишены, однако, нек-рой романтич. ходульности. В 50-х гг. он создал произв. огромной драм. силы. В О. «Риголетто» (1851) и «Трубадур» (1853), сохранивших романтич. черты, воплощено глубокое реалистич. содержание. В «Травиате» (1853) Верди сделал следующий шаг по пути к реализму, взяв сюжет из повседневной жизни. В соч. 60—70-х гг.— «Дон Карлос» (1867), «Аида» (1870) — он использует монументальные оперные формы, обогащает средства вок. и орк. выразительности. Полное слияние музыки с драм. действием достигнуто им. в О. «Отелло» (1886), сочетающей шекспировскую мощь страстей с необычайно гибкой и чуткой передачей всех психологич. нюансов. В конце своего творч. пути Верди обратился к комедийному жанру («Фальстаф», 1892), однако он

отошёл от традиций оперы-буффа, создав произв. с непрерывно развивающимся сквозным действием и ярко характеристичным языком вок. партий, основанных на декламац. принципе.

В Германии до нач. 19 в. не существовало О. крупной формы. Отд. попытки создания большой нем. О. на историч. тему в 18 в. не увенчались успехом. Нац. нем. О., сложившаяся в русле романтизма, развилась из зингшпиля. Под влиянием романтич. идей обогатились образная сфера и выразит. средства этого жанра, укрупнились его масштабы. Одной из первых нем. романтич. О. была «Ундина» Э. Т. А. Гофмана (1813, пост. 1816), но расцвет нац. оперного т-ра начался с появления «Вольного стрелка» К. М. Вебера (1820). Огромная популярность этой О. основывалась на соединении реалистич. картин быта и поэтич. пейзажности с таинств. демонич. фантастикой. «Вольный стрелок» послужил источником новых образных элементов и колористич. приёмов не только для оперного творчества мн. композиторов, но и для романтич. программного симфонизма. Стилистически менее цельная большая «рыцарская» О. «Эвриант» Вебера (1823) содержала, однако, ценные находки, оказавшие влияние на дальнейшее развитие оперного иск-ва в Германии. От «Эвриант» тянется прямая нить к единств. оперному произв. Р. Шумана «Геновева» (1849), а также «Тангейзеру» (1845) и «Лоэнгрину» (1848) Вагнера. В «Обероне» (1826) Вебер обратился к жанру сказочного зингшпиля, усилив в музыке экзотич. вост. колорит. Представителями романтич. направления в нем. О. были также Л. Шпор и Г. Маршнер. В ином плане развивали традиции зингшпиля А. Лорцинг, О. Николаи, Ф. Флотов, творчеству к-рых были присущи черты поверхностной развлекательности.

В 40-х гг. 19 в. выдвигается как крупнейший мастер нем. оперного иск-ва Р. Вагнер. Его первые зрелые, самостоят. по стилю О. «Летучий голландец» (1841), «Тангейзер», «Лоэнгрин» во многом ещё связаны с романтич. традициями начала века. Вместе с тем в них уже определяется направление муз.-драматургич. реформы Вагнера, полностью осуществлённой им в 50—60-х гг. Её принципы, изложенные Вагнером в теоретико-публицистич. работах, вытекали из признания ведущего значения драм. начала в О.: «драма — цель, музыка — средство для её воплощения». Стремясь к непрерывности муз. развития, Вагнер отказался от традиц. формы О. «номерного» строения (ария, ансамбль и др.). В основу оперной драматургии им была положена сложная система *лейтмотивов*, разрабатываемых гл. обр. в оркестре, в результате чего в его О. значительно возросла роль симф. начала. Сцепление и всевозможные полифонич. комбинации разл. лейтмотивов образовывали безостановочно текущую муз. ткань — *«бесконечную мелодию»*. Эти принципы получили законченное выражение в «Тристане и Изольде» (1859, пост. 1865) — величайшем создании романтического оперного иск-ва, отразившем мироощущение романтизма с наибольшей полнотой. Развитая система лейтмотивов отличает и О. «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1867), но её реалистич. сюжет определил значит. роль в этой О. песенных элементов и оживлённых, динамичных нар. сцен. Центр. место в творчестве Вагнера занимает грандиозная оперная тетралогия, создававшаяся на протяжении почти четверти века,— «Кольцо нибелунга» («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов», полностью пост. 1876). Осуждение власти золота как источника зла придаёт «Кольцу нибелунга» антикапиталистич. направленность, но общая концепция тетралогии противоречива и лишена последовательности. О.-мистерия «Парсифаль» (1882) при всей её художеств. ценности свидетельствовала о кризисе романтич. мировоззрения в творчестве Вагнера.

Муз.-драм. принципы и творчество Вагнера вызывали большие споры. Находя горячих приверженцев и апологетов среди многих музыкантов, они решительно отвергались другими. Ряд критиков, высоко оценивая чисто муз. достижения Вагнера, считал, что он был по складу своего дарования симфонистом, а не театр. композитором, и шёл в О. по ложному пути. Несмотря на острые разногласия в его оценке, значение Вагнера велико: он оказал влияние на развитие музыки кон. 19 — нач. 20 вв. Выдвинутые Вагнером проблемы находили разное решение у композиторов, принадлежавших к разл. нац. школам и художеств. направлениям, но ни один мыслящий музыкант не мог не определить своего отношения к взглядам и творч. практике нем. оперного реформатора.

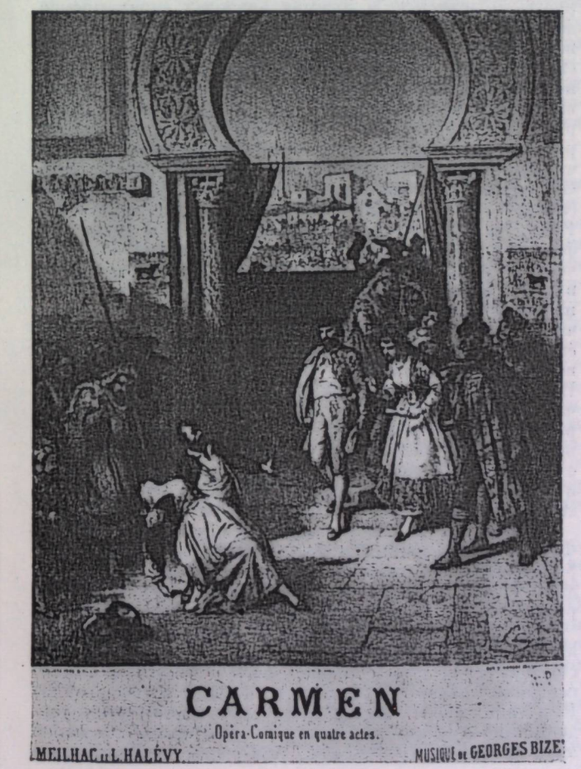
Романтизм способствовал обновлению образно-тематич. сферы оперного иск-ва, возникновению новых его жанров и во Франции. Франц. романтич. О. складывалась в борьбе с академич. иск-вом наполеоновской Империи и эпохи Реставрации. Типичным представителем этого внешне эффектного, но холодного академизма в муз. т-ре был Г. Спонтини. Его О. «Весталка» (1805), «Фернанд Кортес, или Завоевание Мексики» (1809) наполнены отзвуками воен. шествий и походов. Героич. традиция, идущая от Глюка, полностью перерождается в них и утрачивает своё прогрессивное значение. Более жизненным был жанр комич. О. Внешне примыкает к этому жанру «Иосиф» Э. Мегюля (1807). Эта О., написанная на библейский сюжет, соединяет классич. строгость и простоту с нек-рыми чертами романтизма. Романтич. окраска присуща О. на сказочные сюжеты Н. Изуара («Золушка», 1810) и А. Буальдьё («Красная шапочка», 1818). Расцвет франц. оперного романтизма приходится на кон. 20-х и 30-е гг. В области комич. О. он получил отражение в «Белой даме» Буальдьё (1825) с её патриархально-идиллич. колоритом и таинств. фантастикой. В 1828 в Париже была пост. «Немая из Портичи» Ф. Обера, явившаяся одним из первых образцов *большой оперы*. Прославившийся гл. обр. как мастер комич. оперного жанра, Обер создал О. драм. плана с обилием остроконфликтных ситуаций и широко развёрнутых динамич. нар. сцен. Этот тип О. получил дальнейшее развитие в «Вильгельме Телле» Россини (1829). Виднейшим представителем историко-романтич. франц. О. стал Дж. Мейербер. Мастерство владения большими сценич. массами, умелое распределение контрастов и ярко декоративная манера муз. письма позволили ему, несмотря на известную эклектичность стиля, создать произв., захватывающие напряжённым драматизмом действия и чисто зрелищной театр. эффектностью. Первая парижская опера Мейербера «Роберт-Дьявол» (1830) содержит элементы мрачной демонич. фантастики в духе нем. романтизма нач. 19 в. Ярчайший образец франц. романтич. О.— «Гугеноты» (1835) на историч. сюжет из эпохи социально-религ. борьбы во Франции 16 в. В позднейших операх Мейербера («Пророк», 1849; «Африканка», 1864) проявляются признаки упадка этого жанра. Близок Мейерберу в трактовке историч. тематики Ф. Галеви, лучшая из О. к-рого — «Жидовка» («Дочь кардинала», 1835). Особое место во франц. муз. т-ре сер. 19 в. занимает оперное творчество Г. Берлиоза. В проникнутой ренессансным духом О. «Бенвенуто Челлини» (1837) он опирался на традиции и формы комич. оперного жанра. В оперной дилогии «Троянцы» (1859) Берлиоз продолжает глюковскую героич. традицию, окрашивая её в романтич. тона.

В 50—60-х гг. 19 в. возникает *лирическая опера*. По сравнению с большой романтич. О. масштабы её скромнее, действие концентрируется на взаимоотношении неск. действующих лиц, лишённых ореола героизма и романтич. исключительности. Представители лирич. О. часто обращались к сюжетам из

произв. мировой литературы и драматургии (У. Шекспир, И. В. Гёте), но трактовали их в бытовом плане. У композиторов менее сильной творч. индивидуальности это приводило иногда к банальности и резкому противоречию слащаво-сентиментального характера музыки строю драм. образов (напр., «Гамлет» А. Тома, 1868). Вместе с тем в лучших образцах этого жанра проявляются внимание к внутр. миру человека, тонкий психологизм, свидетельствовавшие об усилении реалистич. элементов в оперном иск-ве. Произв., утвердившим жанр лирич. О. во франц. муз. т-ре и наиболее полно воплотившим его характерные черты, был «Фауст» Ш. Гуно (1859). Среди др. О. этого композитора выделяется «Ромео и Джульетта» (1865). В ряде лирич. О. личная драма героев показана на фоне экзотич. быта и природы вост. стран («Лакме» Л. Делиба, 1883; «Искатели жемчуга», 1863, и «Джамиле», 1871, Ж. Бизе). В 1875 появилась «Кармен» Бизе — реалистич. драма из жизни простых людей, в к-рой правда человеческих страстей, захватывающая выразит. сила и стремительность действия соединяются с необычайно ярким и сочным нар.-жанровым колоритом. В этом произв. Бизе преодолел ограниченность лирич. О. и поднялся до высот оперного реализма. К виднейшим мастерам лирич. О. принадлежал также Ж. Массне, к-рый с тонкой проникновенностью и изяществом выразил интимные переживания своих героев («Манон», 1884; «Вертер», 1886).

Среди молодых нац. школ, достигших зрелости и самостоятельности в 19 в., наиболее крупной по значению является русская. Представителем рус. оперного романтизма, отличавшегося ярко выраженным нац.

Афиша первого спектакля оперы «Кармен» Ж. Бизе. 1875. Театр «Опера комик». Париж.





Эскиз декорации А. А. Роллера к опере «Иван Сусанин» М. И. Глинки. 1836. Большой театр. Петербург.

характером, был А. Н. Верстовский. Среди его О. наибольшее значение имела «Аскольдова могила» (1835). С появлением классич. шедевров М. И. Глинки рус. оперная школа вступила в пору своего расцвета. Усвоив важнейшие достижения зап.-европ. музыки от Глюка и Моцарта до своих итал., нем. и франц. современников, Глинка пошёл по собств. пути. Своеобразие его оперных произв. коренится в глубокой связи с нар. почвой, с передовыми течениями рус. обществ. жизни и культуры пушкинской эпохи. В «Иване Сусанине» (1836) он создал нац. рус. тип историч. О., героем к-рой является человек из народа. Драматизм образов и действия сочетается в этой О. с монументальным величием ораториального стиля. Столь же самобытна эпич. драматургия О. «Руслан и Людмила» (1842) с её галереей разнохарактерных образов, показанных на фоне величавых картин Др. Руси и чарующих живописностью волшебно-фантастич. сцен. Рус. композиторы 2-й пол. 19 в., опираясь на традиции Глинки, расширяли тематику и образный строй оперного творчества, ставили перед собой новые задачи и находили соответствующие средства для их решения. А. С. Даргомыжский создал бытовую нар. драму «Русалка» (1855), в к-рой и фантастич. эпизоды служат для воплощения жизненного реалистич. содержания. В О. «Каменный гость» (на неизменённый текст «маленькой трагедии» А. С. Пушкина, 1866—69, завершена Ц. А. Кюи, инструментована Н. А. Римским-Корсаковым, 1872) им была выдвинута реформаторская задача — создать произв., свободное от оперных условностей, в к-ром было бы достигнуто полное слияние музыки и драм. действия. В отличие от Вагнера, переносящего центр тяжести на оркестровое развитие, Даргомыжский стремился прежде всего к правдивому воплощению в вокальной мелодии интонаций живой человеческой речи.

Мировое значение рус. оперной школы утвердили А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский. При всём различии творч. индивидуальностей их объединяли общность традиций и осн. идейно-эстетич. принципов. Типичными для них были передовая демократич. направленность, реалистичность образов, ярко выраженный нац. характер музыки, стремление к утверждению высоких гуманистич. идеалов. Богатству и многогранности жизненного содержания, воплощённого в творчестве этих композиторов, соответствовали разнообразие типов оперных произв. и средств муз. драматургии. Мусоргский с огромной мощью отразил в «Борисе Годунове» (1872)

и «Хованщине» (1872—80, окончена Римским-Корсаковым, 1883) острейшие социально-историч. конфликты, борьбу народа против угнетения и бесправия. При этом яркая обрисовка нар. масс сочетается с глубоким проникновением в душевный мир человеческой личности. Бородин был автором историко-патриотич. О. «Князь Игорь» (1869—87, окончена Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым, 1890) с её выпуклыми и цельными образами действующих лиц, монументальными эпич. картинами Др. Руси, к-рым противопоставлены вост. сцены в половецком стане. Римский-Корсаков, обращавшийся преим. к сфере нар. быта и обрядов, к разл. формам нар. поэтич. творчества, создал оперу-сказку «Снегурочка» (1881), оперу-былину «Садко» (1896), оперу-легенду «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1904), сатирически заострённую сказочную О. «Золотой петушок» (1907) и др. Для него характерны широкое использование нар.-песенной мелодики в соединении с богатством орк. колорита, обилие симф.-описательных эпизодов, проникнутых тонким чувством природы, а иногда и напряжённым драматизмом («Сеча при Керженце» из «Сказания о невидимом граде Китеже...»). Чайковского интересовали гл. обр. проблемы, связанные с душевной жизнью человека, отношениями личности и окружающей среды. На первом плане в его О.— психологич. конфликт. Вместе с тем он уделял внимание и обрисовке быта, конкретной жизненной обстановки, в к-рой происходит действие. Образцом рус. лирич. О. является «Евгений Онегин» (1878) — произв. глубоко национальное и по характеру образов, и по муз. языку, связанному с культурой рус. гор. песни-романса. В «Пиковой даме» (1890) лирич. драма возвышается до трагедии. Музыка этой О. пронизана непрерывным напряжённым током симф. развития, сообщающим муз. драматургии концентрированность и целеустремлённость. Острый психологич. конфликт находился в центре внимания Чайковского и тогда, когда он обращался к историч. сюжетам («Орлеанская дева», 1879; «Мазепа», 1883). Рус. композиторами был создан и ряд комич. О. на сюжеты из нар. жизни, в к-рых комедийное начало соединяется с лирическим и элементами сказочной фантастики («Сорочинская ярмарка» Мусоргского, 1874—80, окончена Кюи, 1916; «Черевички» Чайковского, 1880; «Майская ночь», 1878, и «Ночь перед Рождеством», 1895, Римского-Корсакова).

В смысле выдвижения новых задач и отд. ценных драматургич. находок представляют интерес оперы А. Н. Серова — «Юдифь» (1862) на библейский сюжет, трактованный в ораториальном плане, «Рогнеда» (1865) на сюжет из истории Др. Руси и «Вражья сила» (1871, завершена В. С. Серовой и Н. Ф. Соловьёвым), в основу к-рой положена совр. бытовая драма. Однако эклектичность стиля снижает их художеств. ценность. Преходящим оказалось и значение опер Ц. А. Кюи «Вильям Ратклиф» (1868), «Анджело» (1875) и др. Особое место в рус. оперной классике занимает «Орестея» С. И. Танеева (1894), в к-рой сюжет антич. трагедии служит композитору для постановки больших и общезначимых нравств. проблем. С. В. Рахманинов в «Алеко» (1892) отдал известную дань веристским тенденциям. В «Скупом рыцаре» (1904) он продолжил традиции декламац. О., идущие от «Каменного гостя» (этот тип О. был представлен на рубеже 19—20 вв. такими произв., как «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, 1897; «Пир во время чумы» Кюи, 1900), но усилил роль симф. начала. Стремление к симфонизации оперной формы проявилось и в его О. «Франческа да Римини» (1904).

В сер. 19 в. выдвигаются польская и чеш. оперные школы. Создателем польской нац. О. был С. Монюшко. Наиболее популярны из его О. «Галька» (1847) и «Зачарованный замок» (1865) с их ярким нац. колоритом музыки, реалистичностью образов. Монюшко выразил в своём оперном творчестве патриотич. настроения передового польского общества, любовь и сочувствие к простому народу. Но у него не было продолжателей в польской музыке 19 в. Расцвет чешского оперного т-ра был связан с деятельностью Б. Сметаны, создавшего историко-героические, легендарные («Бранденбуржцы в Чехии», 1863; «Далибор», 1867; «Либуше», 1872) и комедийно-бытовые («Проданная невеста», 1866) О. В них нашёл отражение пафос нац.-освободит. борьбы, даны реалистич. картины нар. жизни. Достижения Сметаны были развиты А. Дворжаком. Его сказочные О. «Чёрт и Кача» (1899) и «Русалка» (1900) проникнуты поэтикой природы и нар. фантастики. Нац. О., основанная на сюжетах из нар. жизни и отличающаяся близостью муз. языка к фольклорным интонациям, возникает у народов Югославии. Получили известность О. хорватских комп. В. Лисинского («Порин», 1851), И. Зайца («Никола Шубич Зриньский», 1876). Ф. Эркель был создателем большой историко-романтич. венг. О. «Банк бан» (1852, пост. 1861).

На рубеже 19—20 вв. появляются новые оперные течения, связанные с общими тенденциями художеств. культуры этого периода. Одним из них был *веризм*, получивший наибольшее распространение в Италии. Подобно представителям этого течения в лит-ре композиторы-веристы искали материал для острых драм. положений в обычной повседневной действительности, героями своих произв. они избирали простых людей, не выделяющихся никакими особыми качествами, но способных глубоко и сильно чувствовать. Типичными образцами веристской оперной драматургии являются «Сельская честь» П. Масканьи (1889) и «Паяцы» Р. Леонкавалло (1892). Черты веризма свойственны и оперному творчеству Дж. Пуччини. Вместе с тем он, преодолевая известную натуралистич. ограниченность веристской эстетики, в лучших эпизодах своих произв. достигал подлинно реалистич. глубины и силы выражения человеческих переживаний. В его О. «Богема» (1895) драма простых людей опоэтизирована, герои наделены душевным благородством и тонкостью чувства. В «Тоске» (1899) драм. контрасты обострены и лирич. драма приобретает трагедийную окраску. В ходе развития образный строй и стилистика творчества Пуччини расширялись, обогащались новыми элементами. Обращаясь к сюжетам из жизни внеевроп. народов («Мадам Баттерфлай», 1903; «Девушка с Запада», 1910), он изучал и использовал в своей музыке их фольклор. В последней его О. «Турандот» (1924, окончена Ф. Альфано) сказочно-экзотич. сюжет трактован в духе психологич. драмы, сочетающей трагедийное начало с гротесково-комедийным. В муз. языке Пуччини нашли отражение нек-рые из завоеваний *импрессионизма* в области гармонии и орк. колорита. Однако вок. начало сохраняет у него главенствующую роль. Наследник итал. оперной традиции 19 в., он был замечат. мастером бельканто. Одна из самых сильных сторон его творчества — выразительные, эмоционально наполненные мелодии широкого дыхания. Наряду с этим в его О. возрастает роль речитативно-декламац. и ариозных форм, вок. интонирование становится более гибким и свободным.

Особым путём шёл в оперном творчестве Э. Вольф-Феррари, стремившийся сочетать традиции итал. оперы-буффа с нек-рыми элементами веристской оперной драматургии. Среди его О.— «Золушка» (1900), «Четыре самодура» (1906), «Ожерелье мадонны» (1911) и др.

Тенденции, аналогичные итал. веризму, существовали и в оперном иск-ве др. стран. Во Франции они были связаны с реакцией против вагнеровского влияния, особенно сильно сказавшегося в О. «Ферваал» В. д'Энди (1895). Непосредств. источником этих тенденций послужили творч. опыт Бизе («Кармен»), а также лит. деятельность Э. Золя. А. Брюно, декларировавший требования жизненной правды в муз. т-ре, близости к интересам совр. человека, создал ряд О. по романам и повестям Золя (частично и на его либр.), в т. ч.: «Осада мельницы» (1893, сюжет отражает события франко-прусской войны 1870), «Мессидор» (1897), «Ураган» (1901). Стремясь приблизить речь действующих лиц к обычному разговорному языку, он писал О. на прозаич. тексты. Однако его реалистич. принципы были недостаточно последовательны, и жизненная драма зачастую соединяется у него с туманной символикой. Более цельное произв.— О. «Луиза» Г. Шарпантье (1900), завоевавшая известность благодаря выразит. образам простых людей и ярким, живописным картинам парижского быта.

В Германии веристские тенденции нашли отражение в О. «Долина» Э. д'Альбера (1903), но широкого распространения это направление не получило.

Частично соприкасается с веризмом Л. Яначек в О. «Енуфа» («Её падчерица», 1903). В то же время в поисках правдивой и выразит. муз. декламации, основанной на интонациях живой человеческой речи, композитор сближался с Мусоргским. Связанный с бытом и культурой своего народа, Яначек создал произв. большой реалистич. силы, образы и вся атмосфера действия к-рого носят глубоко нац. характер. Его творчество обозначило новый этап в развитии чеш. О. после Сметаны и Дворжака. Он не прошёл мимо достижений импрессионизма и др. художеств. течений нач. 20 в., но оставался верен традициям своей нац. культуры. В О. «Путешествия пана Броучка» (1917) героич. образы Чехии эпохи гуситских войн, напоминающие нек-рые страницы творчества Сметаны, сопоставляются с иронически окрашенной причудливой фантасмагорией. Тонким ощущением чеш. природы и быта проникнута О. «Приключения лисички-плутовки» (1923). Характерным для Яначека было обращение к сюжетам рус. классич. лит-ры и драматургии: «Катя Кабанова» (по «Грозе» А. Н. Островского, 1921), «Из мёртвого дома» (по роману Ф. М. Достоевского «Записки из мёртвого дома», 1928). Если в первой из этих О. акцент сделан на лирич. драме, то во второй композитор стремился передать сложную картину взаимоотношения разл. человеческих характеров, прибегал к остроэкспрессивным средствам муз. выражения.

Для импрессионизма, отд. элементы к-рого были использованы в оперном творчестве многими композиторами нач. 20 в., в целом не характерно тяготение к драм. жанрам. Едва ли не уникальным образцом оперного произв., последовательно воплощающего эстетику импрессионизма, является «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси (1902). Действие О. окутано атмосферой неясных предчувствий, томлений и ожиданий, все контрасты приглушены и ослаблены. Стремясь передать в вок. партиях интонационный склад речи действующих лиц, Дебюсси следовал принципам Мусоргского. Но сами образы его О. и весь сумеречный таинств. мир, в к-ром происходит действие, несут на себе печать символич. загадочности. Необычайная тонкость красочной и экспрессивной нюансировки, чуткое реагирование музыки на малейшие сдвиги в настроениях героев сочетаются с известной однопланостью общего колорита.

Созданный Дебюсси тип импрессионистской О. не получил развития ни в его собств. творчестве, ни во франц. оперном иск-ве 20 в. «Ариана и Синяя борода» П. Дюка (1907) при нек-ром внешнем сходстве с О. «Пеллеас и Мелизанда» отличается более рационалистич. характером музыки и преобладанием красочно-описат. элементов над психологически выразительными. Иной путь избрал М. Равель в одноактной комич. О. «Испанский час» (1907), в к-рой острохарактерная муз. декламация, идущая от «Женитьбы» Мусоргского, соединяется с красочным использованием элементов испан. нар. музыки. Присущий композитору дар характеристич. обрисовки образов сказался и в О.-балете «Дитя и волшебство» (1925).

В нем. О. кон. 19 — нач. 20 вв. заметно ощущалось влияние Вагнера. Однако вагнеровские муз.-драматургич. принципы и стиль были восприняты большинством его последователей эпигонски. В сказочно-романтич. операх Э. Хумпердинка (лучшая из них — «Ганс и Гретель», 1893) вагнеровская пышная гармония и оркестровка соединяются с простой напевной мелодикой нар. склада. Х. Пфицнер привносил в трактовку сказочных и легендарных сюжетов элементы религ.-философской символики («Роза из сада любви», 1900). Клерикально-католич. тенденции нашли отражение и в его О. «Палестрина» (1915).

Как один из последователей Вагнера начал своё оперное творчество Р. Штраус («Гунтрам», 1893; «Без огня», 1901), но в дальнейшем оно претерпело значит. эволюцию. В «Саломее» (1905) и «Электре» (1908) проявились тенденции *экспрессионизма*, хотя и довольно поверхностно воспринятые композитором. Действие в этих О. развивается с непрерывно нарастающим эмоц. напряжением, накал страстей порой граничит с состоянием патологич. одержимости. Атмосфера горячечной возбуждённости поддерживается массивным и богатым по краскам оркестром, достигающим колоссальной мощи звучания. Написанная в 1910 лирико-комедийная О. «Кавалер роз» обозначила поворот в его творчестве от экспрессионистских к неоклассицистским (см. *Неоклассицизм*) тенденциям. Элементы моцартовского стиля соединяются в этой О. с чувственной красотой и прелестью венского вальса, фактура становится легче и прозрачнее, не освобождаясь, однако, полностью от вагнеровской полнозвучной роскоши. В последующих операх Штраус обращался к стилизациям в духе барочного муз. т-ра («Ариадна на Наксосе», 1912), к формам венской классич. оперетты («Арабелла», 1932) или оперы-буффа 18 в. («Молчаливая женщина», 1934), к античной пасторали в ренессансном преломлении («Дафна», 1937). Несмотря на известный эклектизм стиля, оперы Штрауса завоевали популярность у слушателей благодаря доступности музыки, выразительности мелодич. языка, поэтизированному воплощению простых жизненных конфликтов.

С кон. 19 в. стремление к созданию нац. оперного т-ра и возрождению забытых и утерянных традиций в этой области проявляется в Великобритании, Бельгии, Испании, Дании, Норвегии. Среди произв., получивших междунар. признание,— «Сельские Ромео и Юлия» Ф. Дилиуса (1901, Англия), «Жизнь коротка» М. де Фалья (1905, Испания).

20 в. внёс значит. изменения в самоё понимание оперного жанра. Уже в 1-м десятилетии 20 в. высказывалось мнение, что О. находится в состоянии кризиса и не имеет перспектив дальнейшего развития. В. Г. Каратыгин писал в 1911: «Опера — искусство прошлого, отчасти — настоящего». Эпиграфом к своей статье «Драма и музыка» он взял высказывание В. Ф. Комиссаржевской: «Мы идём от оперы к драме с музыкой» (сб. «Алконост», 1911, с. 142). Нек-рые совр. заруб. авторы предлагают отказаться от термина «О.» и заменить его более широким понятием «муз. театр», т. к. мн. произв. 20 в., определяемые как О., не отвечают установившимся жанровым критериям. Процесс взаимодействия и взаимопроникновения разл. жанров, являющийся одним из признаков развития музыки 20 в., приводит к возникновению произв. смешанного типа, для к-рых трудно найти однозначное определение. О. сближается с ораторией, кантатой, в ней используются элементы пантомимы, эстр. обозрения, даже цирка. Наряду с приёмами новейшей театр. техники в О. используются средства кинематографа и радиотехники (возможности зрит. и слухового восприятия расширяются с помощью кино-

проекции, радиоаппаратуры) и др. Одноврем. с этим проявляется тенденция к разграничению функций музыки и драм. действия и построению оперных форм на основе структурных схем и принципов «чистой» инстр. музыки.

На зап.-европ. О. 20 в. оказали влияние разл. художеств. течения, среди к-рых наибольшее значение имели экспрессионизм и неоклассицизм. Эти два противоположные, хотя иногда и переплетавшиеся между собой, течения в одинаковой мере противостояли как вагнеризму, так и реалистич. оперной эстетике, требующей правдивого отражения жизненных коллизий и конкретных образов. Принципы экспрессионистской оперной драматургии получили выражение в монодраме А. Шёнберга «Ожидание» (1909). Почти лишённое элементов внеш. действия, это произв. основано на непрерывном нагнетании неясного, тревожного предчувствия, завершаясь взрывом отчаяния и ужаса. Загадочная символика в соединении с гротеском характеризует муз. драму Шёнберга «Счастливая рука» (1913). Более развёрнутый драматургич. замысел лежит в основе его неоконч. О. «Моисей и Аарон» (1932), но образы её надуманны и являются лишь символами религ.-нравств. представлений. В отличие от Шёнберга, его ученик А. Берг обращался в оперном творчестве к сюжетам из реальной жизни и стремился ставить острые социальные проблемы. Большая сила драм. выражения отличает его О. «Воццек» (1921), проникнутую глубоким сочувствием к бесправным, выброшенным за борт жизни беднякам, и осуждением сытого самодовольства «власть имущих». Вместе с тем в «Воццеке» отсутствуют полноценные реалистич. характеры, персонажи действуют бессознательно, в силу необъяснимых инстинктивных побуждений и навязчивых идей. Неоконч. опера Берга «Лулу» (1928—35) при обилии драматически впечатляющих моментов и выразительности музыки лишена идейной значимости, содержит элементы натурализма и болезненной эротики.

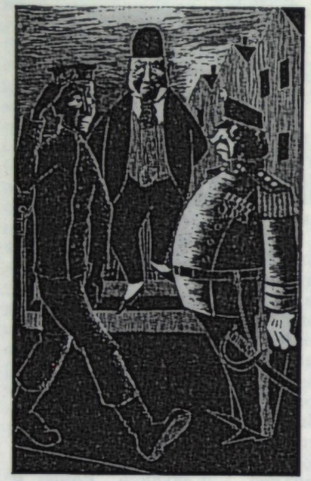


Рисунок к постановке оперы «Воццек» А. Берга. 1955. Берлинская государственная опера. Художник Ф. Хакен.

Оперная эстетика неоклассицизма основана на признании «автономности» музыки и независимости её от разыгрываемого на сцене действия. Ф. Бузони создал тип неоклассицистской «игровой оперы» («Spieloper»), отличающейся нарочитой условностью, неправдоподобностью действия. Он добивался, чтобы действующие лица О. «умышленно вели себя иначе, чем в жизни». В своих О. «Турандот» (1917) и «Арлекин, или Окна» (1916) он стремился воссоздать в модернизированном виде тип итал. *комедии дель арте*. Музыка обеих О., построенная на чередовании коротких замкнутых эпизодов, соединяет стилизацию с элементами гротеска. Строгие, конструктивно законченные формы инстр. музыки являются основой его О. «Доктор Фауст» (завершена Ф. Ярнахом, 1925), в к-рой композитор ставил глубокие философские проблемы.

Близок к Бузони в своих взглядах на природу оперного иск-ва И. Ф. Стравинский. Оба композитора с одинаковой неприязнью относились к тому, что они называли «веризмом», подразумевая под этим словом всякое стремление к жизненному правдоподобию образов и ситуаций в оперном т-ре. Стравинский утверждал, что музыка не способна передавать смысл слов; если пение берёт на себя такую задачу, то тем самым оно «покидает пределы музыки». Первая его О. «Соловей» (1909—14), стилистически противоречивая, соединяет элементы импрессионистски окрашенной экзотики с более жёсткой конструктивной манерой письма. Своеобразный тип рус. оперы-буффа представляет собой «Мавра» (1922), вок. партии к-рой основаны на иронически-гротесковом претворении интонаций бытового романса 19 в. Присущее неоклассицизму стремление к универсальности, к воплощению «всеобщих», «надличных» идей и представлений в формах, лишённых нац. и временной определённости, ярче всего проявилось в О.-оратории Стравинского «Царь Эдип» (по трагедии Софокла, 1927). Впечатлению отчуждённости способствует либр., написанное на непонятном совр. слушателю лат. языке. Используя формы старинной барочной О. в соединении с элементами ораториального жанра, композитор намеренно стремился к сценич. неподвижности, статуарности. Аналогичный характер носит и его мелодрама «Персефона» (1934), в к-рой оперные формы соединяются с декламацией и танц. пантомимой. В О. «Похождения повесы» (1951) для воплощения сатирич.-морализующего сюжета Стравинский обращается к формам комич. оперы 18 в., но привносит нек-рые черты романтич. фантастики и аллегории.

Неоклассицистская трактовка оперного жанра была характерна и для П. Хиндемита. Отдав в О. 20-х гг. известную дань модным декадентским течениям, он в зрелый период творчества обратился к широко масштабным замыслам интеллектуализированного плана. В монументальной О. на сюжет из эпохи крестьянских войн в Германии «Художник Матис» (1935) на фоне картин нар. движения показана трагедия художника, остающегося одиноким и непризнанным. Сложностью и многосоставностью композиции отличается О. «Гармония мира» (1957), героем к-рой является астроном Кеплер. Перегруженность абстрактной рационалистич. символикой делает это произв. трудно воспринимаемым для слушателя и драматургически мало действенным.

В итал. О. 20 в. одним из проявлений неоклассицизма было обращение композиторов к формам и типическим образам оперного иск-ва 17—18 вв. Эта тенденция нашла выражение, в частности, в творчестве Дж. Ф. Малипьеро. Среди его произв. для муз. т-ра — циклы оперных миниатюр «Орфеиды» («Смерть масок», «Семь песен», «Орфей, или Восьмая песня», 1919—22), «Три комедии Гольдони» («Кофейня», «Синьор Тодеро-брюзга», «Кьоджинские перепалки», 1926), а также большие историко-трагич. О. «Юлий Цезарь» (1935), «Антоний и Клеопатра» (1938).

Неоклассицистские тенденции частично проявились и во франц. оперном т-ре 20—30-х гг., однако здесь они не получили последоват., законч. выражения. У А. Онеггера это выразилось в тяготении к античным и библейским темам как к источнику «вечных» общечеловеческих моральных ценностей. Стремясь к обобщённости образов, приданию им «надвременного» характера, он сближал О. с ораторией, иногда вносил в свои произв. элементы литургичности. Вместе с тем муз. язык его соч. отличается живой и яркой выразительностью, композитор не чуждался и самых простых песенных оборотов. Единств. произв. Онеггера (если не считать написанной совм. с Ж. Ибером и не представляющей большой ценности О. «Орлёнок», 1935), к-рое может быть названо О. в собств. смысле слова, является «Антигона» (1927). Такие соч., как «Царь Давид» (1921, 3-я ред. 1924) и «Юдифь» (1925), вернее отнести к жанру драм. оратории, они больше утвердились

в конц. репертуаре, чем на оперной сцене. Это определение сам композитор дал и одному из наиболее значительных своих произв. «Жанна д'Арк на костре» (1935), задуманному им как массовое нар. представление, исполняемое под открытым небом. В разнородном по составу, несколько эклектичном оперном творчестве Д. Мийо также получила отражение античная и библейская тематика («Эвмениды», 1922; «Медея», 1938; «Давид», 1953). В своей лат.-амер. трилогии «Христофор Колумб» (1928), «Максимилиан» (1930) и «Боливар» (1943) Мийо воскрешает тип большой историко-романтич. О., но пользуется совр. средствами муз. выражения. Особенной масштабностью отличается первая из этих О., в к-рой одноврем. показ разл. планов действия достигается с помощью сложных политональных приёмов в музыке и применения новейших средств театр. техники, включая кинопроекцию. Данью веристским тенденциям явилась его О. «Бедный матрос» (1926). Наибольший успех имел цикл оперных миниатюр Мийо («оперы-минутки»), основанных на пародийном преломлении мифологич. сюжетов: «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна» и «Освобождение Тезея» (1927).

Наряду с обращением к величеств. образам античности, полулегендарного библейского мира или средневековья в оперном творчестве 20-х гг. проявляется тенденция к острой злободневности содержания и непосредств. отклику на явления совр. действительности. Иногда это ограничивалось погоней за дешёвой сенсационностью и приводило к созданию произв. лёгкого, полуфарсового характера. В О. «Прыжок через тень» (1924) и «Джонни наигрывает» (1927) Э. Кшенека иронически окрашенная картина совр. бурж. нравов представлена в виде эксцентрически-развлекат. театр. действия с эклектичной музыкой, сочетающей урбанистич. ритмы и элементы джаза с банальной лирич. мелодикой. Так же поверхностно выражен сатирич. элемент в О. «С сегодня на завтра» Шёнберга (1928) и «Новости дня» Хиндемита (1929), занимающих эпизодич. место в творчестве этих композиторов. Более определённо воплощена социально-критич. тема в муз.-театр. произв. К. Вейля, написанных в сотрудничестве с Б. Брехтом,—«Трёхгрошовая опера» (1928) и «Возвышение и падение города Махагони» (1930), в к-рых подвергаются критике и сатирич. обличению основы капиталистич. строя. Эти произв. представляют собой новый тип песенной О., остроактуальной по содержанию, обращённой к широкой демократич. аудитории. Основой их простой, ясной и доходчивой музыки служат разл. жанры совр. массового муз. быта.

Смело нарушает привычные оперные каноны П. Дессау в своих О. на тексты Брехта —«Осуждение Лукулла» (1949), «Пунтила» (1960), отличающихся остротой и жёсткостью муз. средств, обилием неожиданных театральных эффектов, использованием элементов эксцентрики.

Свой муз. т-р, основанный на принципах демократизма и доступности, создал К. Орф. Истоки его т-ра многообразны: композитор обращался к др.-греч. трагедии, к ср.-век. мистерии, к нар. театрализованным играм и балаганным представлениям, соединял драм. действие с эпич. повествованием, свободно сочетая пение с разговором и ритмизованной декламацией. Ни одно из сценич. произв. Орфа не является О. в обычном понимании. Но в каждом из них есть определ. муз.-драматургич. замысел, и музыка не ограничивается чисто прикладными функциями. Соотношение музыки и сценич. действия варьируется в зависимости от конкретного творч. задания. Среди его произв. выделяются сценич. кантата «Кармина Бурана» (1936), сказочно-аллегорич. муз. пьесы, соединяющие элементы О. и драм. спектакля, «Луна» (1938) и «Умница» (1942), муз. драма «Бернауерин» (1945), своеобразная муз. реставрация антич. трагедии —«Антигона» (1949) и «Царь Эдип» (1959).

Вместе с тем нек-рые крупные композиторы сер. 20 в., обновляя формы и средства оперной выразительности, не отходили от традиц. основ жанра. Так, Б. Бриттен сохранил права напевной вок. мелодии как гл. средства передачи душевного состояния действующих лиц. В большинстве его О. напряжённое сквозное развитие сочетается с ариозными эпизодами, ансамблями и развёрнутыми хор. сценами. Среди наиболее значит. произв. Бриттена — экспрессионистски окрашенная бытовая драма «Питер Граймс» (1945), камерные О. «Поругание Лукреции» (1946), «Альберт Херринг» (1947) и «Поворот винта» (1954), сказочно-романтич. О. «Сон в летнюю ночь» (1960). В оперном творчестве Дж. Менотти получили модернизированное преломление веристские традиции в соединении с нек-рыми чертами экспрессионизма («Медиум», 1946; «Консул», 1950, и др.). Ф. Пуленк подчеркнул свою верность классич. традициям, назвав в посвящении О. «Диалоги кармелиток» (1956) имена К. Монтеверди, М. П. Мусоргского и К. Дебюсси. Гибкое владение средствами вок. выразительности составляет наиболее сильную сторону монодрамы «Человеческий голос» (1958). Яркой мелодичностью отличается и комич. опера Пуленка «Груди Тиресия» (1944), несмотря на сюрреалистич. абсурдность и эксцентричность сценич. действия. Сторонником О. преим. вок. типа является Х. В. Хенце («Король-олень», 1955; «Принц Хомбургский», 1960; «Бассариды», 1966, и др.).

Наряду с многообразием форм и стилистич. тенденций 20 в. характеризуется большим разнообразием нац. школ. Нек-рые из них впервые достигают междунар. признания и утверждают своё самостоят. место в развитии мирового оперного иск-ва. Б. Барток («Замок герцога Синяя Борода», 1911) и З. Кодай («Хари Янош», 1926; «Секейская прядильня», 1924, 2-я ред. 1932) внесли новые образы и средства муз.-драматургич. выразительности в венг. О., сохраняя связь с нац. традициями и опираясь на интонац. строй венг. нар. музыки. Первым зрелым образцом болг. нац. О. был «Царь Калоян» П. Владигерова (1936). Для оперного иск-ва народов Югославии особенно большое значение имела деятельность Я. Готовца (наиболее популярна его О. «Эро с того света», 1935).

Глубоко самобытный тип амер. нац. О. создал Дж. Гершвин на основе афро-амер. муз. фольклора и традиций негр. «менестрельного театра». Волнующий сюжет из жизни негр. бедноты в соединении с выразит. и доступной музыкой, использующей элементы блюза, спиричуэлы и джазовые танц. ритмы, принесли его О. «Порги и Бесс» (1935) мировую популярность. Нац. О. развивается в ряде лат.-амер. стран. Один из основоположников аргент. оперного т-ра Ф. Боэро создал насыщенные фольклорными элементами произв. на сюжеты из жизни гаучо и крестьян («Ракела», 1923; «Разбойники», 1929).

В кон. 60-х гг. на Западе возник особый жанр «рок-оперы», использующей средства совр. эстрадно-бытовой музыки. Популярным образцом этого жанра является «Христос-суперзвезда» Э. Л. Уэббера (1970).

События 20 в.—наступление фашизма в ряде стран, 2-я мировая война 1939—45, резко обострившаяся борьба идеологий — вызвали у многих художников потребность более чётко определить свою позицию. В иск-ве появились новые темы, мимо к-рых не могла пройти и О. В О. «Война» Р. Росселини (1956), «Антигона 43» Л. Пипкова (1963) обличается война, приносящая тяжёлые страдания и гибель простым людям. Условно называемое «О.» произв. Л. Ноно «Нетерпимость 1960» (в новой ред. «Нетерпимость 1970») выражает гневный протест композитора-коммуниста против колониальных войн, наступления на права трудящих-

ся, преследования борцов за мир и справедливость в капиталистич. странах. Прямые и явные ассоциации с современностью вызывают и такие произв., как «Заключённый» («Узник») Л. Даллапикколы (1948), «Симплициус Симплициссимус» К. А. Хартмана (1948), «Солдаты» Б. А. Циммермана (1960), хотя в основе их лежат сюжеты классич. лит-ры. К. Пендерецкий в О. «Дьяволы из Лоудина» (1969), показывая ср.-век. фанатизм и изуверство, косвенно обличает фашистское мракобесие. Эти соч. различны по стилистич. направленности, и современная или близкая современности тема не всегда трактуется в них с ясно осознанных идейных позиций, но они отражают общую тенденцию к более тесной связи с жизнью, активному вторжению в её процессы, наблюдающуюся в творчестве прогрессивных заруб. художников. Вместе с тем в оперном иск-ве зап. стран проявляются разрушительные антихудожеств. тенденции совр. «авангарда», приводящие к полному распаду О. как муз.-драматич. жанра. Такова «антиопера» «Государственный театр» М. Кагеля (1971).

В СССР развитие О. было неразрывно связано с жизнью страны, становлением сов. муз. и театр. культуры. К сер. 20-х гг. относятся первые, во многом ещё несовершенные попытки создания О. на сюжет из современности или нар. революц. движений прошлого. Отд. интересные находки содержат такие произв., как «Лёд и сталь» В. В. Дешевова, «Северный ветер» Л. К. Книппера (обе 1930) и нек-рые др. Но в целом эти первенцы сов. О. страдают схематизмом, нежизненностью образов, эклектичностью муз. языка. Крупным событием была пост. в 1926 О. «Любовь к трём апельсинам» С. С. Прокофьева (соч. 1919), к-рая оказалась близкой сов. художеств. культуре своим жизнеутверждающим юмором, динамизмом, яркой театральностью. Др. стороны дарования Прокофьева-драматурга проявились в О. «Игрок» (2-я ред. 1927) и «Огненный ангел» (1927), отличающихся напряжённым драматизмом, мастерством острых и метких психологич. характеристик, чутким проникновением в интонац. строй человеческой речи. Но эти произв. композитора, жившего тогда за рубежом, прошли мимо внимания сов. общественности. Новаторское значение оперной драматургии Прокофьева было полностью оценено позже, когда сов. О. поднялась на более высокую ступень, преодолев известный примитивизм и незрелость первых опытов.

Острыми дискуссиями сопровождалось появление О. «Нос» (1929) и «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова», 1932, новая ред. 1962) Д. Д. Шостаковича, к-рые выдвигали перед сов. муз.-театр. иск-вом ряд больших и серьёзных новаторских задач. Эти две О. неравноценны по значению. Если «Нос» с его необычайным богатством выдумки, стремительностью действия и калейдоскопич. мельканием гротесково заострённых образов-масок был смелым, порой вызывающе дерзким экспериментом молодого композитора, то «Катерина Измайлова»— произв. мастера, соединяющее глубину замысла со стройностью и продуманностью муз.-драматургич. воплощения. Жестокая, беспощадная правда обрисовки страшных сторон старого купеч. быта, уродующих и искажающих человеческую натуру, ставит эту О. в один ряд с великими созданиями рус. реализма. Шостакович во многом сближается здесь с Мусоргским и, развивая его традиции, придаёт им новое, совр. звучание.

Первые успехи в воплощении сов. темы в оперном жанре относятся к сер. 30-х гг. Мелодич. свежестью музыки, опирающейся на интонац. строй сов. массовой песни, привлекла к себе внимание О. «Тихий Дон» И. И. Дзержинского (1935). Это произв. послужило прообразом сложившейся во 2-й пол. 30-х гг. «песенной оперы», в к-рой песня являлась основным элементом муз. драматургии. Песня была удачно использована как средство драм. характеристики образов в О. «В бурю» Т. Н. Хренникова (1939, новая ред. 1952). Но последоват. проведение принципов этого направления приводило к упрощенчеству, отказу от разнообразия и богатства средств оперно-драм. выразительности, накопленных веками. Среди О. 30-х гг. на сов. тему как произв. большой драм. силы и высокого художеств. мастерства выделяется «Семён Котко» Прокофьева (1940). Композитору удалось создать рельефные и жизненно правдивые образы простых людей из народа, показать рост и перековку их сознания в ходе революц. борьбы.

Сов. оперное творчество этого периода разнообразно и по содержанию, и в жанровом отношении. Совр. тематика определяла гл. направление его развития. Вместе с тем композиторы обращались к сюжетам и образам из жизни разных народов и историч. эпох. Среди лучших сов. О. 30-х гг.—«Кола Брюньон» («Мастер из Кламси») Д. Б. Кабалевского (1938, 2-я ред. 1968), отличающаяся высоким симф. мастерством и тонким проникновением в характер франц. нар. музыки. Прокофьев после «Семёна Котко» написал комич. О. «Обручение в монастыре» («Дуэнья», 1940) на сюжет, близкий опере-буффа 18 в. В отличие от ранней его О. «Любовь к трём апельсинам», здесь действуют не условные театр. маски, а живые люди, наделённые подлинными, правдивыми чувствами, комедийный блеск и юмор соединяются со светлым лиризмом.

В период Великой Отечеств. войны 1941—45 особенно усилилось значение патриотич. темы. Воплотить героич. подвиг сов. народа в борьбе с фашизмом было гл. задачей всех видов иск-ва. События военных лет получили отражение и в оперном творчестве сов. композиторов. Однако О., возникшие в годы войны и под непосредственным её впечатлением, оказались большей частью художественно-ущербными и поверхностно трактующими тему. Более значит. О. на воен. тему были созданы несколько позже, когда образовалась уже известная «временная дистанция». Среди них выделяются «Семья Тараса» Кабалевского (1947, 2-я ред. 1950) и «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева (1948).

Под влиянием патриотич. подъёма военных лет родился замысел О. «Война и мир» Прокофьева (1943, 2-я ред. 1946, окончат. ред. 1952). Это сложное и многосоставное по своей драматургич. концепции произв. совмещает героич. нар. эпопею с интимной лирич. драмой. Композиция О. основана на чередовании монументальных массовых сцен, написанных крупными штрихами, с тонко и детально выписанными эпизодами камерного характера. Прокофьев проявляет себя в «Войне и мире» одноврем. и как глубокий драматург-психолог, и как художник могучего эпич. склада.

Сцена из оперы «Война и мир» С. С. Прокофьева. 1959. Большой театр СССР. Москва.



Историч. тема получила высокохудожеств. воплощение в О. «Декабристы» Ю. А. Шапорина (пост. 1953): несмотря на известный недостаток драматургич. действенности, композитору удалось передать героич. пафос подвига борцов с самодержавием.

Период кон. 40-х — нач. 50-х гг. в развитии сов. О. был сложным и противоречивым. Наряду с значит. достижениями в эти годы особенно сильно сказывалось давление догматич. установок, приводившее к недооценке крупнейших достижений оперного творчества, ограничению творч. поисков, иногда к поддержке малоценных в художеств. отношении упрощенческих произведений. На состоявшейся в 1951 дискуссии по вопросам оперного т-ра были подвергнуты резкой критике подобные «оперы-однодневки», «оперы мелкой мысли и мелких чувств», подчёркивалась необходимость «овладения мастерством оперной драматургии в целом, всеми её компонентами». Во 2-й пол. 50-х гг. наступил новый подъём в жизни сов. оперного т-ра, были восстановлены несправедливо осуждённые ранее О. таких мастеров, как Прокофьев и Шостакович, активизировалась работа композиторов над созданием новых оперных произведений. Важную положительную роль в развитии этих процессов сыграло постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 «Об исправлении ошибок в оценке опер „Великая дружба“, „Богдан Хмельницкий“ и „От всего сердца“».

60—70-е гг. характеризуются интенсивными поисками новых путей в оперном творчестве. Расширяется круг задач, появляются новые темы, иное воплощение находят нек-рые из тем, к к-рым уже раньше обращались композиторы, более смело начинают применяться разл. выразит. средства и формы оперной драматургии. Одной из важнейших остаётся тема Окт. революции и борьбы за утверждение Сов. власти. В «Оптимистической трагедии» А. Н. Холминова (1965) получают обогащённое развитие нек-рые стороны «песенной оперы», муз. формы укрупняются, важное драматургич. значение приобретают хор. сцены. Широко развит хор. элемент и в О. «Виринея» С. М. Слонимского (1967), наиболее примечательной стороной к-рой является оригинальная трактовка нар.-песенного материала. Песенные формы стали основой О. «Октябрь» В. И. Мурадели (1964), где, в частности, сделана попытка через песню охарактеризовать образ В. И. Ленина. Однако схематизм образов, несоответствие муз. языка замыслу монументальной нар.-героич. О. снижают ценность этого произведения. Нек-рыми т-рами были осуществлены интересные опыты создания монументальных спектаклей в духе нар. массовых действ на основе театрализации произв. ораториального жанра («Патетическая оратория» Г. В. Свиридова, «Июльское воскресенье» В. И. Рубина).

В трактовке воен. темы наметилась тенденция, с одной стороны, к обобщённости ораториального плана, с другой — к психологич. углублению, раскрытию событий всенар. значения, преломлённых через восприятие отд. личности. В О. «Неизвестный солдат» К. В. Молчанова (1967) нет конкретных живых персонажей, действующие лица её — только носители идей всенар. подвига. Др. подход к теме характерен для «Судьбы человека» Дзержинского (1961), где непосредств. фабулой является одна человеческая биография. Это произв. не принадлежит, однако, к творч. удачам сов. О., тема не раскрыта полностью, музыка страдает поверхностным мелодраматизмом.

Интересным опытом совр. лирич. О., посв. проблемам личных отношений, труда и быта в условиях сов. действительности, является «Не только любовь» Р. К. Щедрина (1961). Композитор тонко использует разл. типы частушечных напевов и нар. инстр. наигрышей для характеристики быта и персонажей колхозной деревни. О. «Мёртвые души» того же композитора (по Н. В. Гоголю, 1977) отличается острой характеристичностью музыки, метким воспроизведением речевых интонаций в сочетании с песенностью нар. склада.

Новое, оригинальное решение историч. темы дано в О. «Пётр I» А. П. Петрова (1975). Деятельность великого преобразователя раскрывается в ряде картин широкого фрескового характера. В музыке О. проступает связь с рус. оперной классикой, вместе с тем композитор пользуется остросовр. средствами для достижения ярких театр. эффектов.

В жанре комич. О. выделяется «Укрощение строптивой» В. Я. Шебалина (1957). Продолжая линию Прокофьева, автор соединяет комедийное начало с лирическим и как бы воскрешает формы и общий дух старой классич. О. в новом, совр. облике. Мелодич. яркостью музыки отличается комич. О. «Безродный зять» Хренникова (1967; в 1-й ред. «Фрол Скобеев», 1950) на рус. историко-бытовой сюжет.

Одной из новых тенденций в оперном творчестве 60—70-х гг. является усилившийся интерес к жанру камерной О. для небольшого количества действующих лиц или монооперы, в к-рой все события показаны через призму индивидуального сознания одного персонажа. К этому типу принадлежат «Записки сумасшедшего» (1967) и «Белые ночи» (1970) Ю. М. Буцко, «Шинель» и «Коляска» Холминова (1971), «Дневник Анны Франк» Г. С. Фрида (1969) и др.

Сов. О. отличается богатством и разнообразием нац. школ, к-рые при общности основополагающих идейно-эстетич. принципов обладают каждая своими особыми признаками. После победы Окт. революции вступила в новый этап своего развития укр. О. Важное значение для роста нац. оперного т-ра на Украине имела пост. выдающегося произв. укр. оперной классики «Тарас Бульба» Н. В. Лысенко (1890), впервые увидевшего свет в 1924 (в ред. Л. В. Ревуцкого и Б. Н. Лятошинского). В 20—30-х гг. появляется ряд новых О. укр. композиторов на сов. и историч. (из истории нар. революц. движений) темы. Одной из лучших сов. О. того времени о событиях Гражд. войны была О. «Щорс» Лятошинского (1938). Разнообразные задачи ставит в своём оперном творчестве Ю. С. Мейтус. Получили известность его О. «Молодая гвардия» (1947, 2-я ред. 1950), «Заря над Двиной» («Северные зори», 1955), «Украденное счастье» (1960), «Братья Ульяновы» (1967). Песенные хор. эпизоды составляют сильную сторону героико-историч. О. «Богдан Хмельницкий» К. Ф. Данькевича (1951, 2-я ред. 1953). Песенной мелодикой насыщены О. «Милана» (1957), «Арсенал» (1960) Г. И. Майбороды. К обновлению оперного жанра и разнообразным драматургич. решениям стремится В. С. Губаренко, дебютировавший в 1967 О. «Гибель эскадры».

У многих народов СССР нац. оперные школы возникли или достигли полного развития только после Окт. революции, принесшей им политич. и духовное освобождение. В 20-х гг. утвердилась груз. оперная школа, классич. образцами к-рой стали «Абесалом и Этери» (окончена в 1918) и «Даиси» (1923) З. П. Палиашвили. В 1926 была завершена и пост. О. «Тамар Цбиери» («Коварная Тамара», 3-я ред. под назв. «Дареджан Цбиери», 1936) М. А. Баланчивадзе. Первая большая армянская О.— «Алмаст» А. А. Спендиарова (пост. 1930, Москва, 1933, Ереван). У. Гаджибеков, начавший ещё в 1900-х гг. борьбу за создание азерб. музыкального т-ра (мугамная О. «Лейли и Меджнун», 1908; муз. комедия «Аршин мал алан», 1913, и др.), написал в 1936 большую героико-эпич. О. «Кёр-оглы», ставшую наряду с «Нэргиз» А. М. М. Магомаева (1935) основой нац. оперного репертуара в Азербайджане. Значит. роль в формировании азерб. О. сыграла также «Шахсенем» Р. М. Глиэра (1925, 2-я ред. 1934). Молодая нац. О. в Закавказских республиках опиралась на фольклорные истоки, на темы нар. эпоса и

героич. страниц своего нац. прошлого. Эта линия нац. эпич. О. была продолжена на иной, более совр. стилистич. основе в таких произв., как «Давид-бек» А. Т. Тиграняна (пост. 1950, 2-я ред. 1952), «Саят-Нова» А. Г. Арутюняна (1967)— в Армении, «Десница великого мастера» Ш. М. Мшвелидзе и «Миндия» О. В. Тактакишвили (обе 1961)— в Грузии. Одной из популярнейших азерб. О. стала «Севиль» Ф. Амирова (1952, нов. ред. 1964), в к-рой личная драма переплетается с событиями всенар. значения. Теме становления Сов. власти в Грузии посв. О. «Похищение луны» Тактакишвили (1976).

В 30-х гг. были заложены основы нац. оперного т-ра в республиках Ср. Азии и Казахстане, у нек-рых народов Поволжья и Сибири. Существ. помощь в создании своей нац. О. оказали этим народам рус. композиторы. Первая узб. О. «Фархад и Ширин» (1936) была создана В. А. Успенским на основе одноим. театр. пьесы, включавшей нар. песни и части мугамов. Путь от драмы с музыкой к О. был характерен для ряда народов, не имевших в прошлом развитой проф. муз. культуры. Нар. муз. драма «Лейли и Меджнун» послужила основой для О. того же названия, написанной в 1940 Глиэром совм. с узб. композитором-мелодистом Т. Джалиловым. Прочно связал свою деятельность с узб. муз. культурой А. Ф. Козловский, создавший на нац. материале большую историч. О. «Улугбек» (1942, 2-я ред. 1958). С. А. Баласанян — автор первых тадж. О. «Восстание Восе» (1939, 2-я ред. 1959) и «Кузнец Кова» (совм. с Ш. Н. Бобокалоновым, 1941). Первая кирг. О. «Айчурек» (1939) создана В. А. Власовым и В. Г. Фере совм. с А. Малдыбаевым; позже ими же были написаны «Манас» (1944), «Токтогул» (1958). Муз. драмы и оперы Е. Г. Брусиловского «Кыз-Жыбек» (1934), «Жалбыр» (1935, 2-я ред. 1946), «Ёр-Таргын» (1936) положили начало казах. музыкальному театру. Создание туркм. муз. театра датируется постановкой оперы А. Г. Шапошникова «Зохре и Тахир» (1941, новая ред. совм. с В. Мухатовым, 1953). В дальнейшем тот же автор написал ещё ряд О. на туркм. нац. материале, в т. ч. совм. с Д. Овезовым «Шасенем и Гариб» (1944, 2-я ред. 1955). В 1940 появилась первая бурят. О.—«Энхэ—булат-батор» М. П. Фролова. В развитие муз. т-ра у народов Поволжья и Дальнего Востока внесли вклад также Л. К. Книппер, Г. И. Литинский, Н. И. Пейко, С. Н. Ряузов, Н. К. Чемберджи и др.

Вместе с тем уже с кон. 30-х гг. в этих республиках выдвигаются свои талантливые композиторы из представителей коренных национальностей. В области оперного творчества плодотворно работает Н. Г. Жиганов, автор первых тат. О. «Качкын» (1939) и «Алтынчач» (1941). Одна из лучших его О.—«Джалиль» (1957) получила признание и за пределами Тат. ССР. К значит. достижениям нац. муз. культуры принадлежат «Биржан и Сара» М. Т. Тулебаева (1946, Казах. ССР), «Хамза» С. Б. Бабаева и «Проделки Майсары» С. А. Юдакова (обе 1961, Узб. ССР), «Пулат и Гульру» (1955) и «Рудаки» (1976) Ш. С. Сайфиддинова (Тадж. ССР), «Братья» Д. Д. Аюшеева (1962, Бурят. АССР), «Горцы» Ш. Р. Чалаева (1971, Даг. АССР) и др.

В оперном творчестве белорус. композиторов ведущее место заняла сов. тема. Революции и Гражд. войне посв. О. «Михась Подгорный» Е. К. Тикоцкого (1939), «В пущах Полесья» А. В. Богатырёва (1939). Борьба белорус. партизан в период Великой Отечеств. войны получила отражение в О. «Алеся» Тикоцкого (1944, в нов. ред. «Девушка из Полесья», 1953). В этих произв. широко использован белорус. фольклор. На песенном материале основана и О. «Цветок счастья» А. Е. Туренкова (1939).

В период борьбы за Сов. власть в прибалтийских республиках были осуществлены пост. первых латыш. О.—«Банюта» А. Я. Калниня (1919) и оперная дилогия «Огонь и меч» Яниса Мединя (1-я часть 1916, 2-я часть 1919). Вместе с О. «В огне» Калниня (1937) эти произв. стали основой нац. оперного репертуара в Латвии. После вступления Латв. республики в СССР в оперном творчестве латыш. композиторов получают отражение новые темы, обновляются стилистика и муз. язык О. Среди совр. сов. латыш. О. пользуются известностью «К новому берегу» (1955), «Зелёная мельница» (1958) М. О. Зариня, «Золотой конь» А. Жилинскиса (1965). В Литве основы нац. оперного т-ра были заложены в нач. 20 в. произведениями М. Петраускаса — «Бируте» (1906) и «Эгле — королева ужей» (1918). Первая сов. литов. О.—«Деревня возле поместья» («Пагинерай») С. Шимкуса (1941). В 50-х гг. появляются О. на историч. («Пиленай» В. Ю. Кловы, 1956) и совр. («Марите» А. И. Рачюнаса, 1954) темы. Новый этап в развитии литов. О. представляют «Заблудившиеся птицы» В. А. Лаурушаса, «На распутье» В. С. Палтанавичюса (обе 1967). В Эстонии уже в 1906 была пост. О. «Сабина» А. Г. Лембы (1906, 2-я ред. «Дочь Лембиту», 1908) на нац. сюжет с музыкой, основанной на эст. нар. мелодиях. В кон. 20-х гг. появились др. оперные произв. того же композитора (в т. ч. «Дева холма», 1928), а также «Викерцы» Э. Аава (1928), «Каупо» А. Ведро (1932) и др. Твёрдая и широкая база для развития нац. О. была создана после вступления Эстонии в СССР. Одной из первых эст. сов. О. является «Пюхаярв» Г. Г. Эрнесакса (1946). Совр. тематика получила отражение в О. «Огни мщения» (1945) и «Певец свободы» (1950, 2-я ред. 1952) Э. А. Каппа. Новыми исканиями отмечены «Железный дом» Э. М. Тамберга (1965), «Лебединый полёт» В. Р. Тормиса.

Позднее начала развиваться оперная культура в Молдавии. Первые О. на молд. языке и на нац. сюжеты появляются только во 2-й пол. 50-х гг. Популярностью пользуется «Домника» А. Г. Стырчи (1950, 2-я ред. 1964).

В связи с широким развитием средств массовой коммуникации в 20 в. возникли особые виды радиооперы и телеоперы, создаваемые с учётом специфич. условий восприятия при слушании по радио или с экрана телевизора. В заруб. странах был написан ряд О. специально для радио, в т. ч. «Колумб» В. Эгка (1933), «Старая девица и вор» Менотти (1939), «Сельский врач» Хенце (1951, нов. ред. 1965), «Дон Кихот» Ибера (1947). Нек-рые из этих О. шли и на сцене (напр., «Колумб»). Телеоперы писали Стравинский («Потоп», 1962), Б. Мартину («Женитьба» и «Чем люди живы», обе 1952), Кшенек («Вычислено и сыграно», 1962), Менотти («Амал и ночные гости», 1951; «Лабиринт», 1963) и др. крупные композиторы. В СССР радио- и телеоперы как особые виды произв. не получили широкого распространения. Специально написанные для телевидения оперы В. А. Власова и В. Г. Фере («Ведьма», 1961) и В. Г. Агафонникова («Анна Снегина», 1970) носят характер единичных опытов. Сов. радио и телевидение идут по пути создания монтажей и лит.-муз. композиций или экранизации известных оперных произв. классич. и совр. авторов.

Лит.: Серов А. Н., Судьбы оперы в России, «Русская сцена», 1864, № 2 и 7, то же, в его кн.: Избранные статьи, т. 1, М.— Л., 1950; его же, Опера в России и русская опера, статьи, т. 4, СПБ, 1895; Чешихин В., История русской оперы, СПБ, 1902, [2] 1905; Энгель Ю., В опере, М., 1911; Игорь Глебов [Асафьев Б. В.], Симфонические этюды, П., 1922, [2] Л., 1970; его же, Письма о русской опере и балете, «Еженедельник петроградских гос. академических театров», 1922, № 3—7, 9—10, 12—13; его же, Опера, в кн.: Очерки советского музыкального творчества, т. 1, М.— Л., 1947; Богданов-Березовский В. М., Советская опера, Л.— М., 1940; Друскин М., Вопросы музыкальной драматургии оперы, Л., 1952; Ярустовский Б., Драматургия русской оперной классики, М., 1953; его же, Очерки по драматургии оперы XX века, кн. 1, М., 1971; Советская опера. Сборник критических статей, М., 1953; Тигранов Г., Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы, т. 1—3, Е., 1956—75; его же, Опера и балет Армении, М., 1966; Архимович Л., Українська класична опера, К., 1957; Гозенпуд А., Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки, Л., 1959; его же, Русский советский оперный театр, Л., 1963; его же, Русский оперный театр XIX века, т. 1—3, Л., 1969—73; его же, Русский оперный театр на рубеже XIX и XX веков и Ф. И. Шаляпин, Л., 1974; его же, Русский оперный театр между двух революций, 1905—1917, Л., 1975; Ферман В. Э., Оперный театр, М., 1961; Бернандт Г., Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736—1959), М., 1962; Хохловкина А., Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века. Очерки, М., 1962; Смольский Б. С., Белорусский музыкальный театр, Минск, 1963; Ливанова Т. Н., Оперная критика в России, т. 1—2, вып. 1—4 (вып. 1 совм. с В. В. Протопоповым), М., 1966—73; Конен В., Театр и симфония, М., 1968, [2] 1975; Вопросы оперной драматургии, [сб.], ред.-сост. Ю. Тюлин, М., 1975; Данько Л., Комическая опера в XX веке, Л.— М., 1976; Arteaga E., Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, v. 1—3, Bologna, 1783—88; Clement F., Larousse P., Dictionnaire lyrique, ou histoire des opéras, P., 1867, [4] 1905; Dietz M., Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Directorium, W.— Lpz., 1885, [2] 1893; Riemann H., Opern-Handbuch, Lpz., 1887; Bulthaupt H., Dramaturgie der Oper, v. 1—2, Lpz., 1887, [3] 1902; Soubies A., Malherbe Ch. Th., Histoire de l'opéra comique, v. 1—2, P., 1892—93; Pfohl F., Die moderne Oper, Lpz., 1894; Rolland R., Les origines du théâtre lyrique moderne. L'histoire de l'opéra avant Lulli et Scarlatti, P., 1895, [4] 1931; его же, L'opéra au XVII siècle en Italie, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire..., fondateur A. Lavignac, pt. 1, [v. 1], P., 1913 (рус. пер.— Роллан Р., Опера в XVII веке, М., 1931); Goldschmidt H., Studien zur Geschichte der italienischen Oper in 17. Jahrhundert, Bd 1—2, Lpz., 1901—04; Solerti A., Le origini del melodramma, Torino, 1903; его же, Gli albori del melodramma, v. 1—3, Palermo, 1904; Dassori C., Opere e operisti. Dizionario lirico, Genua, 1903; Hirschberg E., Die Enzyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert, Lpz., 1903; Sonneck O., Catalogue of opera scores, [Wash.], 1908; его же, Catalogue of opera librettos printed before 1800, v. 1—2, Wash., 1914; его же, Catalogue of 19th century librettos, Wash., 1914; Towers J., Dictionary-catalogue of operas and operettas which have been performed on the public stage, Morgantown, [1910]; La Laurencie L., L'opéra comique française en XVIII siècle, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire de conservatoire, [v. 3], P., 1913 (рус. пер.— Ла Лоранси Л., Французская комическая опера XVIII века, М., 1937); Bie O., Die Oper, B., 1913, [6–10] 1923; Kretzschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919 (рус. пер.— Кречмар Г., История оперы, Л., 1925); Kapp J., Die Oper der Gegenwart, B., 1922; Della Corte A., L'opera comica italiana nel' 700. Studi ed appunti, v. 1—2, Bari, 1923; его же, Tre secoli di opera italiana, Torino, 1938; Bücken E., Der heroische Stil in der Oper, Lpz., 1924 (рус. пер.— Бюкен Э., Героический стиль в опере, М., 1936); Bouvet Ch., L'opéra, P., 1924; Prod-homme J. G., L'opéra (1669—1925), P., 1925; Abert H., Grundprobleme der Operngeschichte, Lpz., 1926; Dandelot A., L'évolution de la musique de théâtre depuis Meyerbeer jusqu'à nos jours, P., 1927; Bonaventura A., L'opera italiana, Firenze, 1928; Schiedermair L., Die deutsche Oper, Lpz., 1930, [2] Bonn, 1943; Bekker P., Wandlungen der Oper, Z., 1934; Capri A., Il melodramma dalle origini ai nostri giorni, Modena, 1938; Dent E. J., Opera, N. Y., 1940; Gregor J., Kulturgeschichte der Oper, W., 1941, [2] 1950; Brockway W., Weinstock H., The opera, a history of its creation and performance, 1600—1941, N. Y., 1941 (доп. изд.: The world of opera, N. Y., 1966); Skraup S., Die Oper als lebendiges Theater, Würzburg, 1942; Mooser R. A., L'opéra comique française en Russie durant le XVIII[e] siècle, Bale, 1945, [2] 1964; Grout D. J., A short history of opera, v. 1—2, N. Y., 1947, [2] Oxf., 1948, [3] N. Y., 1965; Cooper M., Opéra comique, N. Y., 1949; его же, Russian opera, L., 1951; Wellesz E., Essays in opera, L., 1950; Oper im XX. Jahrhundert, Bonn, 1954; Paoli D. De, L'opera italiana dalle origini all'opera verista, Roma, 1954; Sip J., Opera in Czechoslowakia, Praha, 1955; Bauer R., Die Oper, B., 1955, [2] 1958; Leibowitz R., L'histoire de l'opéra, P., 1957; Serafin T., Toni A., Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del settecento e dell'ottocento, v. 1—2, Mil., 1958—64; Schmidt-Garre H., Oper, Köln, 1963; Stuckenschmidt H., Oper in dieser Zeit, Hannover, 1964; Szabolcsi B., Die Anfänge der nationalen Oper im 19. Jahrhundert, в кн.: Bericht über den Neunten Internationalen Kongreß Salzburg 1964, Lfg. 1, Kassel, 1964; Die moderne Oper: Autoren, Theater, Publikum, там же, Lfg. 2, Kassel, 1966.

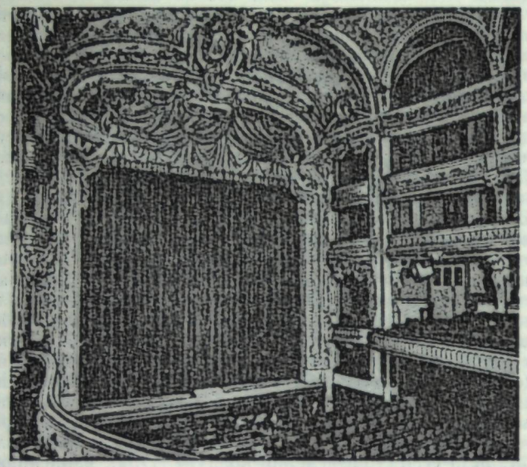
Ю. В. Келдыш.

ОПЕРА́ КОМИ́К (франц. opéra comique — комич. опера)— франц. разновидность *комической оперы*, сложившаяся в сер. 18 в. Господствовавшие на франц. сцене «большие» героико-мифологич. оперы Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо к тому времени перестали соответствовать вкусам и требованиям новой, более демократич. бурж. аудитории. Из «больших» опер был изгнан комедийный элемент, получавший муз. воплощение лишь в рамках драм. спектаклей гл. обр. т-ра «Комеди Итальенн» и особенно ярмарочных т-ров Парижа. Ярмарочные спектакли, остросатирич. по направленности, высмеивающие нравы «высших» слоёв общества, а также зависимое от вкусов аристократии иск-во привилегированных т-ров (в частности, «Корол. академии музыки»), преследовались правящими кругами. Термин «комич. опера» утвердился в ярмарочном т-ре в связи с пародиями на большую оперу (1715). Первоначально осн. авторами комич. опер были драматурги А. Р. Лесаж, Дорневаль, А. Пирон, Ш. С. Фавар, с к-рыми сотрудничали комп. К. Жилье, Ж. Муре, П. Ф. Л'Аббе и др. В 40-х гг. 18 в. в пьесах Фавара смягчился фарсово-сатирич. элемент, появились «благородная чувствительность», «пейзанская» тематика, одноврем. он стал шире и гибче использовать бытующие водевильные напевы. Формированию жанра О. к. способствовала пост. в 1752 в Париже оперы-буффа «Служанка-госпожа» Перголези, встретившей горячую поддержку со стороны крупнейших деятелей франц. Просвещения (см. *«Война буффонов»*). Важную роль в утверждении нового типа муз. спектакля сыграла радикально-демократизированная (легендарных героев сменили простые люди с их повседневными интересами) пастораль Ж. Ж. Руссо «Деревенский колдун» (1752), написанная в форме итал. буффонной интермедии с речитативами. С этого времени началось развитие франц. комич. оперы как собственно муз.-театр. жанра, авторская гегемония перешла к композитору. С кон. 1750-х гг. в Париже работал итал. комп. Э. Р. Дуни, написавший ряд произв. в жанре О. к. (оперы «Два охотника и молочница», 1763; «Жнецы», 1768, и др.). В отличие от итал. оперы-буффа, в О. к. утвердилось чередование муз. номеров с разговорными диалогами, она приобрела большую социальную заострённость и разнохарактерность тематики (от бытового реализма до сказочной феерии и экзотики). В 60-х гг. 18 в. О. к. сблизилась с бурж. сентиментальной «серьёзной комедией». Это стимулировало муз.-драматургич. усложнение партитур, связанное с общими достижениями классич. симфонизма, особенно у Ф. А. Филидора («Том Джонс», 1765), П. А. Монсиньи («Дезертир», 1769), А. Э. М. Гретри («Люсиль», 1769) и др. Эти композиторы в сотрудничестве с либреттистами Фаваром, Ж. Ф. Мармонтелем и особенно М. Ж. Седеном создали яркие образцы нац. комич. оперы. В 70—80-х гг. Гретри значительно раздвинул образно-художественную сферу О. к., внёс в неё черты лирич. поэтизации и предромантич. колористичности (историко-легендарная опера «Ричард Львиное сердце», 1784, и др.). Отсюда (а также от реформированной К. В. Глюком *лирической трагедии*) пролегли пути к *«опере спасения»*. На рубеже 18—19 вв. значит. успех имели произв. А. Н. Дезеда, Н. Далейрака, Э. Мегюля. В 1-й пол. 19 в. выделялись комич. оперы А. Буальдьё («Белая дама», 1825), Ф. Герольда («Цампа», 1831), Н. Изуара, А. Адана и особенно Ф. Обера (яркий образец жанра О. к.—«Фра-Дьяволо», 1830), к-рым свойственны черты романтизма. В дальнейшем за О. к. сохранились лишь внешние, формальные черты этого жанра (использование разговорных диалогов). В рамках О. к. была создана трагедийная опера «Кармен» Бизе (1875). С О. к. генетически связаны *лирическая опера* и *оперетта*, ответвившиеся от неё в сер. 19 в.

Лит.: Ливанова Т., История западноевропейской музыки до 1789 года, М.— Л., 1940; Хохловкина А., Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века. Очерки, М., 1962; Pougin A., L'opéra comique pendant la révolution de 1788 à 1801, P., 1891; Cucuel G., Les créateurs de l'opéra comique français, P., 1914; La Laurencie L. de, L'opéra comique, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire..., fondateur A. Lavignac, pt. 1, [v. 3], P., 1913 (рус. пер.— Ла Лоранси Л., Французская комическая опера XVIII века, М., 1937).

В. Н. Брянцева.

«ОПЕРА́ КОМИ́К», Театр комической оперы («Théâtre de l'Opéra-Comique»),— франц. муз. т-р. Осн. в 1715 в Париже на Сен-Жерменской ярмарке



Зрительный зал театра «Опера комик».

как временный т-р (здесь впервые давались драматич. представления с муз. номерами), в 1745 был закрыт. Вновь открыт в 1752, а в 1762 слит с т-ром «Комеди Итальенн»; с 1783 назывался т-р «Фавар». В 1801, объединившись с т-ром «Фейдо», получил наименование «О. к.». С 1806 т-р стал государственным. Совр. здание построено в 1898 (арх. Л. С. Бернье). На сцене т-ра шли фарсы, комедии, водевили, пьесы с музыкой, *комические оперы*. В период Великой франц. революции в репертуаре были *«оперы спасения»* Л. Керубини, Э. Мегюля, Н. Далейрака, А. Э. М. Гретри, Ф. А. Филидора. В 19 в. т-р стал крупным центром нац. оперного иск-ва. В 1-й трети 19 в. ставились произв. А. Буальдьё («Жан Парижский», 1812; «Белая дама», 1825), Ф. Обера («Фра-Дьяволо», 1830), Ф. Герольда («Цампа, или Мраморная невеста», 1831) и др.; в 1846 состоялось исполнение драматич. легенды Г. Берлиоза «Осуждение Фауста». Событием в истории т-ра явилась первая пост. оперы Ж. Бизе «Кармен» (1875). В «О. к.» обрели сценич. жизнь оперные произв. мн. франц. композиторов, в т. ч. «Сказки Гофмана» Оффенбаха (1881), «Лакме» (1883); «Манон» Массне (1884), «Король из города Ис» Лало (1888), «Луиза» Шарпантье (1900). С нач. 20 в. осуществляются балетные пост. В 1902 т-р пост. оперу К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда», означавшую новый этап в истории франц. оперы. В 1-й четв. 20 в. ставятся произв. П. Дюка, М. Равеля, Г. Форе, Р. Штрауса, в 30—40-е гг. репертуар пополняется соч. Дж. Пуччини, П. Масканьи, Д. Мийо, Ж. Ибера, А. Русселя и др. В разное время в т-ре выступали: певцы — Ж. Феральди, Ф. Хелди, Ж. Рогачевский, Р. Бурден, Ж. Мишо, Н. Валлен и др.; дирижёры — А. Буссер, Р. Дезормьер и др. После 2-й мировой войны 1939—45 т-р показал оперы: «Похождения повесы» Стравинского (1953), «Человеческий голос» Пуленка (1959), «Замок герцога Синяя Борода» Бартока (1959), «Ночной полёт» Даллапикколы (1960), «Долорес» Жоливе (1961), «Принцесса Полина» Томази (1962), «Последний дикарь» Менотти (1963), «Огненный ангел» Прокофьева (1964), «Катя Кабанова» Яначека (1967), «Поругание Лукреции» Бриттена (1971). Т-р уделяет большое внимание зап.-европ. классике, в 50—70-е гг. ставились: «Сельская честь» Масканьи, «Паяцы»; «Мирейль» Гуно, «Лакме», «Миньон», «Вертер»; «Беатриче и Бенедикт» Берлиоза, «Севильский цирюльник»; «Девушка с Запада» и «Мадам Баттерфляй» Пуччини. В 60—70-е гг. на сцене «О. к.» выступали: известные франц. певцы — М. Месплe, Ж. Барбье, А. Ланс, С. Саррока, Ж. Пи, А. Ванцо, М. Ру, Р. Сойер, М. Сенешаль, Э. Манше, К. Депра и др.; дирижёры — Х. Эчеверри, П. Этуэн, Ж. Себастьян, М. Розенталь, Ж. Периссон, А. Вольф, П. Дерво и др. В связи с острым финансовым дефицитом решением Мин-ва культуры Франции т-р «О. к.» был закрыт 1 апр. 1972 и с 1973 функционирует как Парижская оперная студия (Opéra studio de Paris). Здесь работают молодые певцы, дирижёры, режиссёры, ставятся экспериментальные спектакли (соч. совр. композиторов).

Лит.: Soubies A., Malherbe Ch., Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique, P., 1887; их же, Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart, v. 1—2, P., 1892—93; Wolff S., Un demi-siècle d'Opéra-Comique (1900—1950), [P., 1953].

В. В. Тимохин.

«ОПЕРА СПАСЕ́НИЯ», «опера спасения и ужасов»,— разновидность оперы во Франции, сложившаяся накануне и получившая развитие в годы (и несколько позднее) Великой франц. революции. Родственная сентименталистской комедии и бурж. мелодраме (но не *большой опере* с её историко-мифологич. сюжетами и условной обстановкой действия), «О. с.» отличается ярким муз. воплощением сюжетов определ. рода — с нагнетанием драм. напряжения к концу, с возрастанием опасности (часто смертельной) для положит. героев, но всегда с благополучной развязкой. Героизация (порой романтическая) совр. сюжетов комич. оперы была вызвана напряжённой обществ. атмосферой эпохи.

Черты «О. с.» явственно проступают уже в «Дезертире» Монсиньи (1769) и «Ричарде Львиное сердце» Гретри (1784). Наиболее же типичные образцы — «Ужасы монастыря» Бертона (1790), «Пещера» Лесюэра (1793, по роману О. Лесажа «Жиль Блаз»), «Лодоиска» (1791), «Элиза» (1794) и «Водовоз» (1800) Керубини. На традицию «О. с.» опирался Л. Бетховен в «Фиделио» (1805). Для музыки «О. с.» характерны драматическая выразительность (патетическая мелодия, острые гармонии, умение создать напряжение в орк. партии), соединение героич. и жанровых элементов с целью приближения к реальной действительности, стремление к единству композиции (лейтмотивы, характерные тембры и фактурные приёмы), а также передача колорита времени и места действия (т. е. конкретизация происходящего).

Лит.: Ферман В., История новой западноевропейской музыки, т. 1, М.— Л., 1940; Хохловкина А. А., Музыка французской революции XVIII в., в кн.: Музыка французской революции XVIII в. Бетховен, М., 1967; Grétry A. E. M., Mémoires, ou Essais sur la musique, P.— Liége, 1789 (рус. пер.— Гретри А. Э. М., Мемуары или очерки о музыке, т. 1, М.— Л., 1939); Radiguer H., Histoire de la musique..., в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire..., fondateur A. Lavignac, pt. 1, [v. 3], P., 1913 (рус. пер.— Радиге А., Французские музыканты эпохи Великой французской революции, М., 1934); Kretzschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919 (рус. пер.— Кречмар Г., История оперы, Л., 1925).

Т. Н. Соловьёва.

ОПЕРА-БАЛЕ́Т (франц. opéra-ballet)— муз.-театр. жанр, сложившийся во Франции на рубеже 17—18 вв. и характерный для придв. театра («Королевской академии музыки») этого периода. Элементы О.-б. подготовлялись издавна в т. н. придв. балетах (ballet de cour) 16 в., в комедиях-балетах, созданных Ж. Б. Люлли совм. с Ж. Б. Мольером, а также в балетах и операх самого Люлли. В этих жанрах соединялись пение и танцы при господстве танца в балете и пения в опере. Лишь после Люлли на франц. оперной сцене возникает жанр О.-б., представленный у А. К. Детуша, Ж. Муре и ярче всего у А. Кампра («Галантная Европа», 1697, и особенно «Венецианские празднества», 1710). Подобно тематике «галантных празднеств» во франц. живописи рококо, О.-б. прежде всего красочны и декоративны. Они состоят обычно из ряда картин (entrées), сюжетно почти не связанных, в к-рых развитые танц. сцены сочетаются с ариями, речитативами, ансамблями и др. оперными формами. Ярчайшие образцы О.-б. созданы Ж. Ф. Рамо («Галантная Индия», 1735; «Празднества Гебы», 1739, и др.), внёсшим в этот жанр высокий драматизм *лирической трагедии*, углубившим его декоративность, характерность. Впоследствии О.-б. изживает себя. Однако в 19 и особенно в 20 вв. появляются отд. образцы этого жанра, представляющие единство хореографии и пения в рамках фантастич. или мифологич. спектакля: «Торжество Вакха» Даргомыжского (1848), «Млада» Римского-Корсакова (1890), «Снежная королева» Раухвергера (1965), «Давид Сасунский» Оганесяна (1976), «Рождение лиры» Русселя (1925), «Театр чудес» Хенце (1948, 2-я ред. 1965), «Прусская сказка» Блахера (1950) и др.

Лит.: Ecorcheville J., De Lulli à Rameau 1690—1730, P., 1906; Kretzschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919 (рус. пер.— Кречмар Г., История оперы, Л., 1925); Masson P.-M., L'opéra de Rameau, P., 1930; Anthony J. K., French Opera-Ballet in the early 18th. century. Problems of definition and classification, «Journal of the American Musicological Society», 1965, v. 18, № 2, p. 197—206.

Т. Н. Соловьёва.

ОПЕ́РА-БУ́ФФА (итал. opera buffa — комич. опера)— итал. разновидность комич. оперы, сложившаяся в 30-е гг. 18 в. Её истоки — в комедийных операх рим. школы 17 в. («Танчья» А. Мелани), в комедиях дель арте. Непосредственно подготовили О.-б. неаполитанские и венецианские диалектальные комедии с музыкой (род местного демократич. т-ра) и комич. интермедии, вставлявшиеся (с кон. 17 в.) между актами *опер-серии*. Родоначальником О.-б. явился Дж. Б. Перголези, интермедии к-рого, отпочковавшись от большого спектакля оперы-серии, начали самостоят. жизнь. Из них особенно прославилась «Служанка-госпожа» (1733)— первая О.-б. Для этого жанра характерны небольшие масштабы, 2—3 действ. лица, весёлая буффонада, подвижность действия, пародия, яркая, живая жанровая мелодика, ясность стиля. Над О.-б. работали многие мастера (Б. Галуппи, Н. Логрошино и др.). В целом она воплотила передовые художеств. тенденции своего времени. В 50-х гг. 18 в. в Париже разгорелась т. н. *«война буффонов»*, привлёкшая на сторону «буффонистов» передовых представителей франц. Просвещения. В дальнейшем О.-б. отходит от сценич. образцов комедии дель арте, используя в большой мере драматургию К. Гольдони. На его текст написана О.-б. Н. Пиччинни «Чеккина, или Добрая дочка» (1760), положившая начало лирико-сентиментальному направлению в этом жанре. Однако усиление лирич. черт О.-б. не ослабило значения в ней собственно комич. начала. В творчестве Дж. Паизиелло («Севильский цирюльник», 1782; «Мельничиха», 1788), Д. Чимарозы («Тайный брак», 1792) расширяются сюжеты и стилистич. рамки О.-б., появляются образцы с широко развёрнутой интригой, включающие элементы сатиры, бытовые и сказочно-фантастич. сцены, окрашенные тонким лиризмом. На основе О.-б. развиваются глубоко оригинальные оперные концепции В. А. Моцарта («Свадьба Фигаро», 1786). В 19 в. Дж. Россини («Севильский цирюльник», 1816), Г. Доницетти («Дон Паскуале», 1843), Дж. Верди («Фальстаф», 1893) блестяще претворили традиции О.-б. в новых историч. условиях. В 20 в. этот жанр стремился возродить Э. Вольф-Феррари. Буффонные традиции развиваются на иной основе в ряде опер С. С. Прокофьева («Любовь к трём апельсинам», 1919; «Обручение в монастыре», 1940), И. Ф. Стравинского («Мавра», 1922) и др.

Лит.: Материалы и документы по истории музыки, т. 2, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, М., 1934; Ливанова Т., История западноевропейской музыки до 1789 года, М.—Л., 1940; Конен В. Д., Театр и симфония, М., 1968, ² 1975; Данько Л., Комическая опера в XX веке, Л.— М., 1976; Arienzo N., Die Entstehung der komischen Oper, Lpz., 1902; Kretzschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919 (рус. пер.— Кречмар Г., История оперы, Л., 1925); Della Corte A., L'opera comica italiana nel'700, studi ed appunti..., v. 1—2, Bari, 1923; Bollert W., Die Buffoopera B. Galuppis. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen komischen Oper im 18. Jahrhundert, Pestberg, 1935; Abert H., Die Opera buffa, в его кн.: W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Bd 1, ²Lpz., 1955; Tintori G., L'opera napoletano, Mil., 1958.

Т. Н. Соловьёва.

ОПЕРА-ВОДЕВИ́ЛЬ — см. *Водевиль*.

ОПЕРА-СЕМИСЕ́РИА (итал. opera semiseria, букв. — полусерьёзная опера)— жанровая разновидность оперы, занимающая промежуточное положение между *оперой-серия* и *оперой-буффа*. Термин «семисериа», в отличие от «серия» или «буффа», не строгий, а скорее вспомогательный (связан с операми 18 — 1-й трети 19 вв.). Последоват. развития О.-с. как вида не наблюдается. Черты же её (проникновение комич. элемента в серьёзную оперу и наоборот) проступали уже в оперном иск-ве 17 в. (римская, венецианская, неаполитанская школы), но термина «семисериа» ещё не существовало, т. к. не было и термина «серия». К О.-с. относятся нек-рые оперы А. Скарлатти; с наибольшим основанием признаки её можно усматривать в творчестве Н. Пиччинни, Дж. Паизиелло, В. Мартин-и-Солера и др. композиторов 2-й пол. 18 в. Возникали и произв. исключит. значения, резко возвышавшиеся над средним уровнем О.-с.: «Дон Жуан» Моцарта (1787; композитор обозначил жанр как «весёлая драма»— dramma giocosa), «Сорока-воровка» Россини (1817). В 19 в. этот термин постепенно исчезает из обихода, хотя традиции О.-с. ощутимы в операх веристов: Р. Леонкавалло, П. Масканьи, Дж. Пуччини.

Лит.: Материалы и документы по истории музыки, т. 2, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, М., 1934; Kretzschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919 (рус. пер.— Кречмар Г., История оперы, Л., 1925).

Т. Н. Соловьёва.

ОПЕРА-СЕ́РИА (итал. opera seria — серьёзная опера)— жанр итал. оперы, сложившийся в кон. 17—18 вв. в творчестве композиторов неаполитанской оперной школы. Известнейшие либреттисты О.-с.— поэты А. Дзено и П. Метастазио (выработавшие устойчивый тип её композиции); композиторы — А. Скарлатти, Л. Лео, Г. Ф. Гендель, Н. Порпора, Б. Галуппи, Н. Пиччинни, И. А. Хассе, Н. Йоммелли, Т. Траэтта, К. В. Глюк (до своей оперной реформы), В. А. Моцарт (ранние оперы; «Милосердие Тита», 1791) и др. С распространением итальянского искусства в Европе О.-с. приобрела международное значение и проникла на все крупные (в частности, придворные) сцены. Для этого жанра типично господство ист.-мифологич. и легендарно-сказочных сюжетов при ясно выраженном разделении функций слова (сценич. действия) и собственно музыки. Всё относящееся к сложной и запутанной интриге, к развитию фабулы воплощалось в речитативе secco. Типичные эмоции в типичных ситуациях получали претворение в развитых, завершённых, нередко виртуозных ариях (обычно 3-частная ария da capo), реже ансамблях разного типа — героич., лирич., скорбных, однако не особенно индивидуализированных. Такое разделение было сопряжено с безграничным господством певцов-виртуозов на оперной сцене, с пением кастратов, со свободным введением «украшений» в мелодию по вкусу певца и т. д. К сер. 18 в. назрел эстетич. кризис О.-с. как «концерта в костюмах», где музыка передавала лишь немногие стороны драмы. Это привело к характерным для эпохи творч. исканиям итал. композиторов (и Генделя), к-рые стремились усилить в О.-с. роль драматизированного речитатива в драматич. кульминациях (т. н. речитатив accompagnato), углубить выразительность пения, расширить функции оркестра. В 60-е гг. 18 в. Глюк начал осуществлять свою оперную реформу, пересмотрев в операх «Орфей и Эвридика» и «Альцеста» драматургич. концепцию О.-с. Однако традиции О.-с. продолжали развиваться в творчестве др. композиторов, в т. ч. молодого Дж. Россини, Г. Спонтини. В 19 в. это определение жанра утратило первонач. смысл и практически вышло из обихода.

Лит.: Материалы и документы по истории музыки, т. 2, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, М., 1934; Ливанова Т.,

История западноевропейской музыки до 1789 года, М.—Л., 1940; Конен В., Театр и симфония, М., 1968, ²1975; Kretzschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919 (рус. пер.— Кречмар Г., История оперы, Л., 1925); Abert H., Die Opera seria, в его кн.: W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Bd 1, ²Lpz., 1955. *Т. Н. Соловьёва.*

ОПЕРЕ́ТТА (итал. operetta, уменьшит. от opera; букв.— маленькая опера). 1) С 17 в. до сер. 19 в. небольшая опера. Смысл термина «О.» с течением времени менялся. В 18 в. с ним часто связывали определ. жанровый тип (бытовая комедия, *пастораль*), в Австрии и Германии его иногда применяли к *зингшпилю* и др. разновидностям *комической оперы* с разговорными диалогами. Во Франции в 50—70-х гг. 19 в. Ж. Оффенбах называл О. небольшие одноактные соч. лирико-бытового плана, близкие франц. комич. опере («Песенка Фортунио»). Одноврем. по отношению к аналогич. произв. пародийного характера он пользовался таким обозначением, как «муз. буффонада», а многоактные муз.-сценич. пародии («Орфей в аду») называл opéra bouffe (в отличие от традиц. итал. термина opera-buffa и франц. opéra comique). Позднее их тоже стали называть О., как и нек-рые комич. оперы (opéra comique) Оффенбаха и др. композиторов.

2) В совр. понимании О.— один из видов муз. т-ра, муз.-сценич. представление, в к-ром муз.-вок. и муз.-хореографич. номера перемежаются разговорными сценами, а основу муз. драматургии составляют формы массово-бытовой и эстрадной музыки (гл. обр. куплетная песня и танец). В О. используются и специфич. оперные формы — *арии*, *ансамбли*, *хоры*, но они обычно более просты и тоже выдержаны в песенно-танц. характере. Вокальные и хореографич. номера служат в О. развитию действия, утверждению идеи произв. и составляют драматургически взаимосвязанное целое. Это отличает О. от *водевиля*, обозрения, др. разновидностей муз. комедии и муз. драмы, где музыка играет вспомогательную, дивертисментно-декоративную роль. Родственная опере с разговорными диалогами, О. отличается от неё общедоступностью музыки, тесно связанной с муз. бытом соответствующей страны и эпохи.

В системе видов иск-ва О. занимает среднее положение между оперным и драм. т-ром. Словесно-драматич. и муз. элементы её структуры находятся в сложном взаимодействии. Их соотношение подвижно, изменчиво, во многом определяется нац. традициями и эпохой: так, в венской О. кон. 19 в. роль муз. начала в целом выше, чем в англ. О. того же периода или венской О. 20 в. В совр. О. часто повышаются роль и самостоятельность хореографич. средств выразительности (*мьюзикл*). Родство О. с др. видами иск-ва и отсутствие жёстких границ между О. и оперой с разговорными диалогами, а с др. стороны, между О. и пьесой с пением и танцами (водевиль) позволяют относить к О. нек-рые смежные по характеру явления. Самой же О. это позволяло и позволяет выступать под назв. комич. оперы (мн. соч. Ж. Оффенбаха, Ш. Лекока, И. Штрауса, А. Салливена и др.), муз. комедии («Свадьба в Малиновке» Б. А. Александрова), мьюзикла («Свадьба Кречинского» А. Н. Колкера).

О. разнообразна как по содержанию, так и по форме. Существуют пародийные и пародийно-сатирич. О., лирико-комедийные и лирико-романтич., героико-романтич. и т. н. мелодрамы-буфф. Вместе с тем в истории муз. т-ра принято говорить о «парижской», «венской» (19 в.) и «неовенской» (20 в.) О. как об определ. нац.-историч. разновидностях О., обладающих устойчивыми жанрово-стилевыми особенностями.

Синтез вок.-хореографич. и словесно-драматич. форм в О. привёл к возникновению специфич. разновидности актёрского иск-ва и формированию особого типа певца-актёра, для к-рого пение, танец, разговорная речь равно органичны и служат созданию целостного образа. Синтетич. природа О., тесная связь с музыкой совр. быта и эстрады определяют популярность этого вида иск-ва, его доступность для широкой аудитории.

Корни О. уходят в традицию муз.-комедийных спектаклей, распространённых у мн. народов. Соединение слова с музыкой, пением, танцами и клоунадой характерно для итал. импровизац. комедии масок 16—18 вв. (*комедия дель арте*), испан. нар. фарсового т-ра (в таких его жанрах, как сайнета, хакара, байле), франц. ярмарочного т-ра, на подмостках к-рого в нач. 18 в. родилась т. н. комическая опера (др. назв. «комедия-водевиль», позже «комедия с ариеттами»). В ранней комич. опере, а также в англ. *балладной опере*, австро-нем. зингшпиле, испан. *тонадилье* и поздней *сарсуэле*, рус. комич. опере уже предвосхищаются характерные для классич. О. демократизм содержания, синтетич. структура, в основе к-рой — чередование пения с разговором, связь с гор. муз. фольклором и бытовой музыкой, пародийная и сатирич. направленность (особенно во Франции и Великобритании). Несмотря на внутр. общность и взаимные влияния, каждый из названных жанров имел свои нац. особенности: определ. круг тем и персонажей, типич. муз. формы, меру соотношения слова и музыки. Став традиционными, эти особенности во многом повлияли на характер соответствующих нац. разновидностей оперетточного иск-ва. Муз.-драматич. формой классич. О. более всего обязана франц. романтич. «комич. опере» 19 в. (Ф. А. Буальдьё, Ф. Герольд, А. Адан, Ф. Обер), немецкой (А. Лорцинг, О. Николаи), а также итал. опере-буффа (от Дж. Перголези до Дж. Россини и Г. Доницетти).

Как самостоят. разновидность муз. т-ра, отличающаяся от комич. оперы, О. сложилась во Франции в 50—60-е гг. 19 в., в эпоху Второй империи. Истоки О. лежат в спектаклях парижских т-ров бульваров, где издавна процветало лёгкое развлекат. иск-во и были живы традиции ярмарочного т-ра. В 1854 комп. Ф. Эрве, а год спустя Оффенбах открыли на бульварах два т-ра муз.-сценич. пародии и миниатюр («Фоли нувель» и «Буфф-Паризьен»), положив начало «парижской О.». Ими были созданы десятки одноактных О. («мюзикетты», «муз. буффонады», «комич. оперы» для 2—4 актёров). Оффенбах, обладая ярким дарованием и несравненно более широким творч. кругозором, чем Эрве, вскоре затмил соперника и стал первым классиком О. С 1858 он получил возможность ставить большие, многоактные спектакли. Ему удалось расширить идейно-художеств. диапазон этого иск-ва. От непритязат. пародирования театр. штампов О. пришла к осмеянию нравов бурж.-аристократич. общества Второй империи. Благодаря творчеству Оффенбаха и его драматургов (либреттистов) А. Мельяка, Л. Галеви, Э. Кремьё О. стала острозлободневным, социально направленным иск-вом, сатирич. и публицистич. зеркалом эпохи. Даже заразительной весёлостью, нек-рой фривольностью. О. в 50—60-х гг. 19 в. была многожанровой. Во мн. соч. Оффенбаха тесно переплетались сатира и лирика («Перикола», 1868), его произв. включали сатирич. буффонады («Двое слепых», 1855), комедии нравов («Парижская жизнь», 1866), лирич. комедии («Песенка Фортунио», 1861). Подобно драматургам ярмарочного О. одним из видов сатирич. оружия избрали пародию. В таких произв., как «Орфей в аду» (1858), «Женевьева Брабантская» (1859), «Прекрасная Елена» (1864), «Синяя Борода» (1866) Оффенбаха, «Простреленный глаз» (1867), «Хильперик» (1868), «Маленький Фауст» (1869) Эрве, популярные мифологич. и легендарно-историч. сюжеты подвергались комич. деформации, вызывая живые ассоциации с современностью. Мишенью пародии часто служило академич. иск-во, особенно исто-



Сцена из оперетты «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. 1900. Театр «Варьете». Париж.

рико-романтич. *большая опера* Мейербера и др. Высменивая её муз.-драматургич. штампы и постановочные стандарты, О. сыграла в истории муз. т-ра важную роль, помогая утвердиться новым, демократич. и реалистич. тенденциям оперного иск-ва (Ш. Гуно, Ж. Бизе, Дж. Верди).

В самой О. процесс демократизации европ. муз. т-ра нашёл яркое выражение. Она была новой формой, обращённой к широкой демократич. аудитории. Её муз. языком в значит. степени стал язык уличных песенок и куплетов, популярных танцев. Создавая мелодии, близкие парижскому гор. фольклору, Оффенбах использовал их как важнейшие элементы муз. драматургии, а в качестве кульминаций — галоп и канкан. При этом (в отличие от Эрве) он избегал мелодич. и гармонич. примитива, добивался оперного размаха и динамики в построении муз. формы, тщательно разрабатывал орк. фактуру сочинений. Свойственные О. злободневность, возможность импровизации (изменение текста в зависимости от политич. ситуаций и др.) создавали ей особую популярность. Благодаря Оффенбаху парижская О. стала художеств. явлением междунар. масштаба. Её творч. опыт был воспринят и развит мировым муз. т-ром, а мастерство её актёров (О. Шнейдер, З. Буффар, Д. Югальд, Дюпюи, Леона, Дезире, позже А. Жюдик), сочетавших отточенное вок. мастерство с виртуозной комедийной игрой и высокой техникой сценич. импровизации, стало образцом для последующих поколений оперетточных артистов.

В 1870-е гг. облик парижской О. изменился. В условиях Третьей республики она отказалась от сатиры, пародии, злободневности, обратившись к нейтральным историко-бытовым и лирико-романтич. сюжетам комич. оперы, к стилизации в духе 18 в. В музыке усилилось лирич. начало, стали использоваться вальсовые мелодии широкого дыхания (отчасти под влиянием венской школы). Новых успехов добились Оффенбах («Мадам Фавар», 1878; «Дочь тамбур-мажора», 1879), Эрве («Мадемуазель Нитуш», 1883). Ведущими композиторами О. стали Ш. Лекок («Дочь мадам Анго», 1872; «Жирофле-Жирофля», 1874), Р. Планкет («Корневильские колокола», 1877), Э. Одран («Маскотта», 1880). Вместе с тем 70-е гг.— начало заката франц. О. В позднем творчестве Лекока, у Л. Варне, Л. Вассёра, Г. Серпета, К. Терраса О. утратила широту содержания, разнообразие форм и превратилась в фарс. Её идейно-художеств. ограниченность компенсировалась постановочной роскошью, заимствованной у входившего в моду *ревю*. В 20 в. франц. О. пришла в упадок, несмотря на то, что временами к ней обращались крупные музыканты (А. Онеггер).

Успехи франц. О. на мировой арене послужили толчком к возникновению нац. опереточных школ в Вене (1860-е гг.) и Лондоне (1870-е гг.). В процессе становления они испытали влияние Оффенбаха, но затем пошли своими путями. Расцвет англ. О. оказался непродолжительным и связан преим. с творчеством комп. А. Салливена и его драматурга-либреттиста У. Гилберта («Суд присяжных», 1875; «Крейсер „Пинафор“», 1878; «Микадо», 1885; «Гондольеры», 1889; «Утопия лимитед, или Цветы прогресса», 1893, и др.). Англ. О. стала преемницей старой балладной оперы, развитие к-рой прервалось в нач. 19 в. Воссоздавая её структуру и традиц. формы (баллады, мадригал), Салливен и Гилберт одноврем. возродили и её сатирич. традицию (идущую от драматургов Дж. Гея и Г. Филдинга). Сквозь экзотич. сказочную или полусказочную тематику их муз. сочинений обычно просвечивает иронически поданная злободневность; затрагиваются вопросы политики, морали, иск-ва. Это сближало англ. О. с парижской 60-х гг., но, в отличие от последней, пародия здесь играла незначит. роль, а мораль была подчёркнуто пуританской. Ритмы англ. О. не столь остры, а эмоциональный колорит более сдержан, в ней большое внимание уделялось зрелищной, сценически-декоративной стороне спектаклей и широко использовался балет. Своеобразная тематика англ. О., её злободневность, специфич. тонкий юмор, часто выраженный в эксцентрич. форме, оказались чуждыми аудитории континента. Лишь «Микадо» Салливена и «Гейша» С. Джонса (1896) завоевали популярность благодаря условному «японскому» колориту и лиричности. Более широкое распространение произв. Салливена и др. англ. композиторов получили в США, послужив образцом для ранних амер. О. В нач. 20 в. англ. О. деградировала в художеств. отношении, превратилась в поверхностную развлекат. муз. комедию и в конечном счёте сомкнулась с *мюзик-холлом*.

Наиболее прочные корни О. пустила на австр. почве. Здесь пионером жанра стал Ф. Зуппе. В ранних одноактных сочинениях («Пансионат», 1860; «Прекрасная Галатея», 1865) он подражал Оффенбаху, стремясь вместе с тем использовать нац. сюжетные мотивы и отечеств. муз. фольклор («Весёлые школяры», 1863; «Лёгкая кавалерия», 1866). Подражательными были ранние опыты К. Миллёкера («Целомудренная Диана», 1867). Позднее венская О. обрела самобытность и достигла выдающихся успехов в творчестве И. Штрауса-сына («Летучая мышь», 1874; «Весёлая война», 1881; «Ночь в Венеции», 1883; «Цыганский барон», 1885), в зрелых произв. Ф. Зуппе («Фатиница», 1876; «Боккаччо», 1879; «Донна Жуанита», 1880) и К. Миллёкера («Нищий студент», 1882; «Гаспарон», 1884). Пройдя период подражания, венская О. почти отказалась от пародии, сатиры, злободневности, редко касалась социальных тем, юмор её был весьма беззлобен, а общая атмосфера благодушна и безмятежна. Венские либретто (ведущие авторы Ф. Целль и Р. Жене) обычно построены на лёгкой водевильной интриге с путаницей, переодеваниями, недоразумениями, неожиданными поворотами действия, в к-ром особенное значение приобретают лирич. мотивы. Высокой художеств. ценностью венские оперетты более всего обязаны музыке. Творчество Штрауса-сына, Зуппе, Миллёкера глубоко народно, связано с лучшими традициями австр. бытовой музыки. Основой муз. языка и муз. драматургии венских О. являются многообразные формы венского вальса наряду с маршем, полькой, галопом, мазуркой, чардашем. Колорит др. нац. муз. культур (венгерский в «Цыганском бароне», польский в «Нищем студенте», итальянский в «Боккаччо») венские авторы воспроизводят более тщательно, чем Оффенбах, у к-рого экзотич.

тема чаще всего маскировала злободневность. Муз. драматургию Штраус и Зуппе (в меньшей степени Миллёкер) трактуют близко к традициям итал. оперы-буффа, создавая развёрнутые и сложные ансамбли, финалы. Нек-рые их сочинения («Донна Жуанита», «Цыганский барон») тяготеют к более развёрнутой оперной форме. В «Цыганском бароне», позднее в опереттах К. Целлера («Продавец птиц», 1891) заметно усилились сентиментально-лирич. мотивы, предвосхищая последующую эволюцию венской О. В нач. 20 в. австр. О. вступила в полосу нового подъёма и широкого междунар. признания, но её облик изменился. Глубокие социальные потрясения эпохи, события 1-й мировой войны 1914—18 отозвались в О. взрывом сентиментализма. В прошлом исключительно комическая, О. превратилась в чувствит. мелодраму с развитыми буффонно-фарсовыми элементами (мелодраму-буфф)— своеобразную параллель веристской опере (см. *Веризм*). Новое направление, получившее название «неовенской» О., сложилось в творчестве комп. Ф. Легара, Э. Эйслера, Л. Фалля, О. Штрауса, И. Кальмана, Б. Граних-штедтена (ведущие либреттисты В. Леон, Р. Боданцки, Б. Йенбах, Л. Штейн, Ю. Браммер, А. Грюнвальд). Наиболее яркие О. неовенской школы —«Весёлая вдова» (1905), «Граф Люксембург» (1909), «Цыганская любовь» (1910) Легара и «Цыган-премьер» (1912), «Княгиня чардаша» (в рус. варианте «Сильва», 1915), «Баядера» (1921), «Графиня Марица» (в рус. варианте «Марица», 1924) Кальмана. Творчество этих композиторов противоречиво. Пытаясь увести О. от бездумной развлекательности и костюмно-историч. стилизаций, они обращались к совр. теме, но ограничивали её рамками салонно-бытовых лирич. сюжетов; стремились к серьёзной, психологич. трактовке жанра, но лишь в пределах стандартного любовного конфликта, порождённого социальным неравенством героев и разрешающегося традиц. счастливой развязкой. Неовенская О. далека от обществ. проблем и, за редкими исключениями, от сатиры, к-рую она заменила буффонадой.

Вместе с тем Легар, Кальман и др. расширили образно-эмоциональный диапазон О., усилили элементы чувствительности и патетики. Мелодич., гармонич., орк. средства обострились, усложнились, лирич. мелодика стала более плавной и певучей, получили распространение медленные вальсы, в т. ч. минорные. В музыку О. вошли популярные танцы амер. происхождения, заимствованные у мюзик-холла и *джаза*: рэг-тайм, фокстрот, шимми, танго. Легар и особенно Кальман широко развили интонации и ритмы венг. фольклора. Драматургич. принципом О. стали резкие контрасты, переходы от мелодрамы к комич. сценам. О. упростилась конструктивно по сравнению с произв. 19 в., значит. место заняли «шлагеры», написанные в стандартной куплетной форме с ярким рефреном и танц. концовкой (Nachtanz), часто это т. н. вставные номера, слабо связанные с действием, но нек-рые из них обретают значение лейтмотивов. В лирич. дуэтах, а ещё более в финалах 1-го и 2-го актов (неовенская О. трёхактна) музыка выполняет действенную роль. Конфликтные финалы, из к-рых 2-й служит кульминацией О., у Кальмана и Легара близки оперному стилю Пуччини. Значит. влияние венская О. (с кон. 19 в.) оказала на берлинскую О. (комп. П. Линке, Ж. Жильбер, В. Колло, Э. Кюннеке, П. Абрахам, Р. Бенацкий), но последняя была ближе к муз. фарсу. Произв. венских и берлинских авторов господствовали в репертуаре мн. т-ров 1-й трети 20 в. В 20—30-е гг. в зап.-европ. О. усилились кризисные черты, характерные для бурж. «массовой культуры». Творч. начало уступило место драматургическим, муз. и театр.-постановочным стандартам. Несмотря на отд. успехи («Фиалка Монмартра» Кальмана, 1930; «Фридерика», 1928, и др. оперетты Легара), европ. О. в целом деградировала идейно, художественно и к началу 2-й мировой войны пришла в упадок.

В кон. 19 в. под влиянием триумфальных успехов комич. опер Салливена к О. обратились амер. комп. Р. де Ковен («Робин Гуд», 1890), В. Герберт («Нильский волшебник», 1895), Дж. Ф. Суза («Капитан», 1896). В течение неск. десятилетий амер. О. развивалась в европ. русле. Так, О. «Роз-Мари» (1924) Р. Фримля и Х. Стотхарта вполне отвечала эстетике неовенской школы, несмотря на экзотич. канадско-индейскую окраску сюжета и музыки. На рубеже 20—30-х гг. 20 в. амер. О. сомкнулась с балладной оперой, менестрельной комедией, джазовым ревю и породила муз. комедию Бродвея — популярнейшую разновидность амер. т-ра 20 в. Параллельно с 1927 (когда начался выпуск звуковых фильмов) стала развиваться муз. кинокомедия Голливуда, перенимавшая приёмы бродвейских муз. спектаклей, переносящая лучшие из них на экран и в свою очередь воздействующая на муз. т-р Бродвея. Амер. муз. комедия — иск-во высоко профессиональное, технически оснащённое, но коммерческое, гл. обр. развлекательное, хотя ему и не чужды элементы сатиры. Временами оно поднимается до острой антивоенной и антирасистской социальной проблематики. В сер. 20 в. в муз. комедии США получили развитие сентиментальные и даже драм. элементы, новый жанр стали называть сокращённо мьюзикл, обобщая в этом понятии муз. комедию (musical comedy) и омузыкаленную пьесу, построенную на некомедийной основе (musical play). Авторы мьюзиклов обращались к сюжетам классич. и совр. лит-ры и драматургии (У. Шекспир, Сервантес, Вольтер, Шолом-Алейхем, Б. Шоу, Т. Уайлдер, Ю. О'Нил, Л. Хелман). Большую роль в его формировании сыграли комп. Дж. Керн, Дж. Гершвин, Р. Роджерс, И. Берлин, К. Вейль, К. Портер, Ф. Лоу, Л. Бернстайн, Ф. Лёсер. Значит. вклад в развитие жанра внесли драматурги-либреттисты О. Хаммерстайн (соавтор Фримля, Керна, Роджерса), Дж. Кауфман, М. Райскинд (соавторы Гершвина), А. Дж. Лернер (соавтор Лоу), А. Лорентс (соавтор Бернстайна). Большинство мьюзиклов по структуре сближается с балладной оперой и представляет собой пьесы с муз. интермедиями (песнями, танцами, лирич. и комич. дуэтами). Действие развивается гл. обр. в диалогич. сценах, к-рые, как правило, заканчиваются муз. номером, иногда сугубо дивертисментного характера. Немногие произв. этого жанра обладают подлинной муз. драматургией («Вестсайдская история» Бернстайна). С кон. 1950-х гг. опыт амер. мьюзикла широко используется европ. муз. т-ром. Популярны мьюзиклы англ. комп. Л. Барта («Оливер» по роману Диккенса). Нац. мьюзиклы созданы во Франции, ГДР, ФРГ и др. странах.

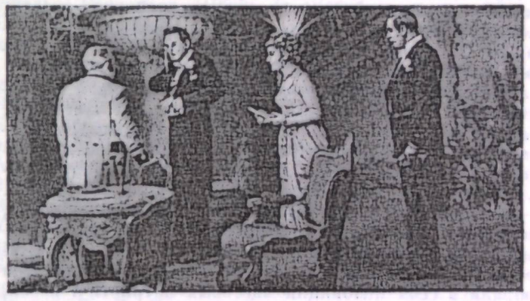
На рус. сцене О. утвердилась в кон. 1860-х гг. благодаря пост. «Прекрасной Елены» и др. соч. Оффенбаха. Но она оказалась в стороне от путей, к-рыми шло передовое рус. иск-во, утратила свой социально-критич. пафос и скатилась к примитивной развлекательности. И хотя ещё в 1867 А. П. Бородин предпринял попытку развить пародийно-сатирич. тенденцию парижской О. применительно к рус. теме («Богатыри», на либр. К. В. Крылова), этот опыт не получил продолжения. Написанные позднее «Цыганские песни в лицах» Куликова (1877), «Хаджи-Мурат» Деккер-Шенка (1887), «Змейка» Шпачека, «Ночь любви» Валентинова и др. рус. авторов не обладали серьёзными художеств. достоинствами и не создали нац. школы. Б. ч. это были т. н. мозаики, музыка к-рых представляла собрание популярных мелодий; в т-рах царил гл. обр. заруб. репертуар.

Начало советской О. было положено в сер. 1920-х гг. комп. И. О. Дунаевским и Н. М. Стрельниковым. Осн. произв. Стрельникова — «Луна-парк» (1928), «Хлопка» (1929), «Чайхана в горах» (1930), «Завтра утром» (1932), «Сердце поэта» (др. назв. «Беранже», 1934)— созданы в период, когда сов. О. ещё искала собств. темы и вырабатывала свой муз. язык. Стрельников подходил к жанру с позиций высокого профессионализма, стремился сблизить О. с оперой, создавал мелодии широкого вокального дыхания. Наибольшего успеха он добился в О. «Холопка» (либр. на рус. историко-бытовом материале Е. Геркена и В. Раппопорта). В лучших эпизодах композитору удалось создать органич. сплав задушевной рус. песенности и острых совр. ритмов, а хорошо продуманная, конфликтная драматургия позволила проявить высокое мастерство оперного письма. Мелодич. яркость и богатство муз. форм (сложные полифонич. ансамбли и хоры, монументальные многоплановые финалы, красочные нар.-бытовые сцены в традициях рус. оперы), наряду с увлекат. фабулой, принесли «Холопке» широкую популярность. Жанр историко-бытовой лирич. О. в дальнейшем получил развитие в творчестве В. В. Щербачёва («Табачный капитан», 1942), Ю. С. Милютина («Девичий переполох», 1945), А. Г. Новикова («Левша», 1957).

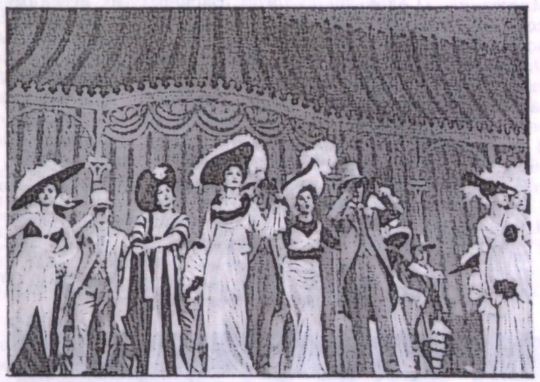
Обращаясь исключительно к совр. тематике, И. О. Дунаевский в ранних О. развивал традиции т-ров революц. сатиры и рабочей молодёжи; он шёл от практики злободневных политич. обозрений и бытовых комедий, а также от опыта рус. водевиля. Дунаевский принципиально отвергал т. н. венщину, творчески полемизировал с ней и даже пародировал («Женихи»), причём приёмы пародии перекликались с оффенбаховскими. Его О. «Женихи» (1927, либр. Н. Адуева и С. Антимонова), «Ножи» (1928, либр. Г. Холмского и М. Вольпина по рассказу В. Катаева), «Миллион терзаний» (1932, по пьесе В. Катаева)— муз. комедии, близкие к водевилю, весёлая сатира на мещанство эпохи нэпа в духе лит-ры и драматургии того времени. В «Ножах» и «Миллионе терзаний» обращают на себя внимание попытка создать образы новых положит. героев (рабочих, комсомольцев) и поиски новых интонаций комсомольско-молодёжной песенности. На последующее развитие О. оказали влияние муз. кинокомедии Дунаевского («Весёлые ребята», 1934; «Цирк», 1936; «Волга-Волга», 1938; «Светлый путь», 1940). Кино указало О. пути к воплощению совр. темы. Внедрение в О. массовой песни помогло реформировать жанр. В О. зазвучали героич. песни-марши и лирич. песни, выражающие чувства и мысли миллионов сов. людей. В опереттах Дунаевского 30—50-х гг. «Золотая долина» (1937), «Вольный ветер» (1947), «Белая акация» (1955), носящих преим. лирико-романтич. характер, использован опыт классич. и совр. заруб. О. в сочетании с новым интонац. строем, рождённым сов. действительностью. В «Золотой долине» идея братства сов. народов утверждается путём взаимодействия груз. и рус. муз. тем. Дунаевский тяготел к развёрнутой муз. драматургии. Как и в кинофильмах, наиболее яркая песня являлась идейным и музыкальным центром произведения. Б. А. Александров в О. «Свадьба в Малиновке» (1937, либр. Л. А. Юхвида), написанной на историко-революционную тему, развивал традиции нар. муз. комедии. Этот тип комедии с музыкой получил распространение и у др. авторов, в т. ч. у А. П. Рябова («Сорочинская ярмарка», 1936, по Н. В. Гоголю). В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 в О. нашла отражение героико-патриотич. тема —«Раскинулось море широко» В. Л. Витлина, Л. Ф. Круца и Н. Г. Миниа (1942) и одноим. произв. Г. В. Свиридова (1943). Вслед за Стрельниковым, Дунаевским, Александровым в О. пришли С. А. Кац («Взаимная любовь», 1940), Ю. С. Милютин («Девичий переполох», 1945; «Трембита», 1949; «Поцелуй Чаниты»,1957; «Цирк зажигает огни», 1960), К. Я. Листов («Мечтатели», 1950; «Севастопольский вальс», 1961), В. П. Соловьёв-Седой («Самое заветное», 1952; «Восемнадцать лет», 1967; «У родного причала», 1970), Н. Н. Ковнер («Акулина», 1948, по мотивам повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка»), О. Б. Фельцман («Шумит Средиземное море», 1951; «Пусть гитара играет», 1976), А. Г. Новиков («Левша», 1957, по мотивам одноим. повести Н. С. Лескова; «Камилла», 1964; «Василий Тёркин», 1971, по мотивам поэмы А. Т. Твардовского), О. А. Сандлер («Дарите любимым тюльпаны», 1957;



Сцена из оперетты «Весёлая вдова» Ф. Легара. 1961. Венская государственная опера.



Сцена из оперетты «Сильва» И. Кальмана. 1955. Столичный театр оперетты. Будапешт.



Сцена из оперетты «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу. 1956. Театр «Марк Хеллингер». Нью-Йорк.

«На рассвете», 1964), К. А. Кацман («Марк Береговик», 1955, по мотивам сказов Бажова), Е. П. Родыгин («Рассвет над Иртышом», 1959). Обращались к О. и мастера симф. и оперной музыки В. В. Щербачёв («Табачный капитан», 1942), Д. Б. Кабалевский («Весна поёт», 1957), Д. Д. Шостакович («Москва, Черёмушки», 1959). О. писали Т. Н. Хренников («Сто чертей и одна девушка», 1963; «Белая ночь», 1970), Г. В. Свиридов («Огоньки», 1951), В. И. Мурадели («Девушка с голубыми глазами», 1966), А. П. Долуханян («Конкурс красоты», 1967), В. Е. Баснер («Полярная звезда», 1966; «Требуется героиня», 1968), А. П. Петров («Мы хотим танцевать», 1967), А. Я. Эшпай («Нет меня счастливее», 1968). О. для детей создали С. С. Туликов, Г. А. Портнов, С. П. Баневич, О.-мьюзикл «Свадьба Кречинского» написал А. Н. Колкер (1973, либр. К. Рыжова по пьесе А. В. Сухово-Кобылина). Среди авторов О. и муз. комедий — Н. В. Богословский, М. С. Вайнберг, Г. И. Гладков, А. С. Зацепин, М. П. Зив, Г. Н. Иванов, М. Л. Таривердиев,Б. М. Терентьев, К. С. Хачатурян, О. Н. Хромушин.

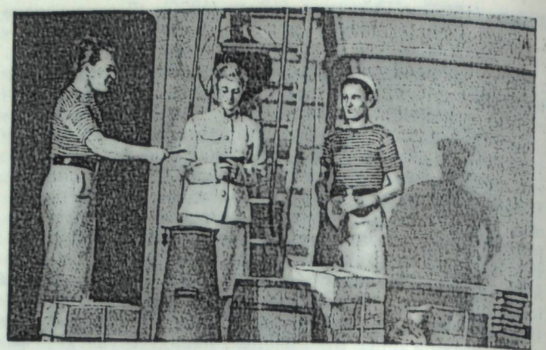
Многообразные традиции нар. муз.-комедийного иск-ва получили развитие в О. композиторов из республик Сов. Союза: в Азербайджане — У. Гаджибекова, С. Рустамова, Ф. Амирова, С. Алескерова, С. Гаджибекова, Т. Кулиева, Р. Гаджиева, А. Рзаева, З. Багирова; в Армении — А. Айвазяна, В. Тиграняна, В. Котояна, С. Джербашяна; в Грузии — В. Долидзе, В. Куртиди, Ш. Айзманарашвили, А. Кереселидзе, Ш. Милоравы, Г. Цабадзе, С. Цинцадзе, А. Шаверзашвили, В. Азарашвили, Л. Яшвили; в Латвии—А. Жилинского; в Литве—Б. Горбульскиса; на Украине—А. Рябова, О. Сандлера, Я. Цегляра; в Эстонии—Э. Арро, Л. Нормета, Б. Кырвера; в Татарии—Д. Файзи.

Для сов. О. характерны сюжетное разнообразие, гражданственность, обращение к темам большого социального звучания (Окт. революция, Великая Отечеств. война, борьба за мир, трудовая героика). Она вобрала в себя интонации массовых патриотич. песен, муз. фольклора народов СССР, совр. бытовой и эстр. музыки. Среди сов. О. имеются произв. т. н. большой муз. формы (оперетты Стрельникова, Дунаевского, Милютина, Соловьёва-Седого, Баснера) и песенные комедии типа балладной оперы (оперетты Александрова, Рябова, Листова, Долуханяна, Гаджиева). Ряд О. совмещает обе тенденции. Свойственное О. 20 в. стремление расширить традиц. жанровые рамки сказалось и в творчестве сов. авторов. Совр. сов. О. нередко обращается к изображению драм. конфликтов. В её драматургию проникают приёмы муз.-сценич. обобщения, родственные совр. балету, кинематографу, нек-рым формам драм. т-ра.

Важный вклад в развитие сов. О. внесли: драматурги—Н. А. Адуев, В. Я. Типот, Л. А. Юхвид, В. З. Масс, М. А. Червинский, В. В. Винников, В. К. Крахт,



Сцена из оперетты «Свадьба в Малиновке» Б. А. Александрова. 1956. Московский театр оперетты.



Сцена из оперетты «Белая акация» И. О. Дунаевского. 1956. Театр музыкальной комедии. Одесса.

М. П. Гальперин, Е. М. Гальперина; режиссёры—А. Н. Феона, А. Г. Алексеев, Н. В. Смолич, Г. И. Кугушев, И. М. Туманов, А. И. Паверман, Г. М. Ярон, В. А. Канделаки; дирижёры—С. А. Самосуд, Г. А. Столяров, Н. А. Спиридонов; актёры—Г. М. Ярон, Н. М. Бравин, Т. Я. Бах, К. М. Новикова, В. С. Володин, С. М. Аникеев, Р. Ф. Лазарева, О. Н. Власова, Е. Я. Лебедева, М. А. Качалов, Е. Ф. Савицкая, В. И. Алчевский, М. И. Днепров, Н. О. Рубан, Т. И. Шмыга, С. А. Дыбчо, М. Г. Викс, А. Г. Маренич, П. А. Емельянова, Н. Я. Янет, А. А. Орлов, В. А. Канделаки, Г. В. Богданова-Чеснокова, Л. И. Сатосова, М. Г. Водяной.

В послевоенные годы О. возродилась и успешно развивается в творчестве композиторов и др. социалистич. стран: Болгарии — П. Хаджиев, В. Райчев; Венгрии — Ф. Фаркаш, Д. Ранки, И. Шаркёзи, О. Винце, Э. Кемень, Д. Гаал; ГДР — Г. Каван, Э. Шмидт, К. Одд, Г. Мазанец, Г. Натчинский; Польши — М. Лида, С. Ренц, М. Сарт, Т. Добжанский; Румынии — Н. Киркулеску, Г. Дендрино, Ф. Барбу; Чехословакии — Ю. Калаш; Югославии — А. Кабильо, Дж. Юсич.

Лит.: Еврейнов Н. Н., Происхождение оперетты, в его кн.: К постановке «Хильперика», СПБ, 1913; Неф К., Венская оперетта, в его кн.: История западноевропейской музыки, Л., 1930, [2]М., 1938; Яковский М., Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР, Л.— М., 1937; его же, Советский театр оперетты. Очерк истории, Л.— М., 1962; Соллертинский И., На путях изучения оперетты, «СМ», 1938, № 5 (то же в его кн.: Критические статьи, Л., 1963); Нестьев И., В защиту жанра оперетты, «СМ», 1952, № 4; Грошева Е., Пути советской оперетты, в сб.: Советская музыка. Теоретические и критические статьи, М., 1954; Риф И., Свердловский театр муз. комедии, Свердловск, 1959; Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советской оперетты, М., 1962; Ярон Г., О любимом жанре, М., 1960 [2]1963; Орелович А., Что такое оперетта, М.— Л., 1966; его же, Центральная песня в оперettах И. Дунаевского «Золотая долина» и «Вольный ветер», в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9, Л., 1969; его же, Оперетты ленинградских композиторов, в сб.: Музыка и жизнь, вып. 2, Л.— М., 1973; Жукова Л., Искусство оперетты, М., 1967; её же, В мире оперетты, М., 1976; Гринберг Я., Московский театр оперетты, [М., 1967]; Станишевский Ю., Краски украинской оперетты, К., 1970; Чернов А., Насущные вопросы советской оперетты, в его кн.: К спорам о современной музыке, Л.—М., 1972; Ленинградский государственный театр муз. комедии, Л., 1972; Пичхадзе М., Истоки грузинской оперетты, Тб., 1972 (Автореферат дисс.); Владимирская А., Звёздные часы оперетты, [Л.], 1975; Михеева Л., Орелович А., В мире оперетты, Л.—М., 1977; Keller O., Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Lpz.— W.—N. Y., 1926; Mackinlay M. St., Origin and development of light opera, L., 1927; Oster L., Les opérettes du répertoire courant contenant l'analyse de 101 opérettes de 43 compositeurs, P., 1953; Kaubisch H., Operette, B., 1955; Gál G. S., Somogyi V., Operettek könyve. Az operett regényes története, Bdpst, 1959; Bruyr J., L'operette, P., 1962; Hughes G., Composers of operetta, L.— N. Y., 1962; Lubbock M. H., The complete book of light opera, L., 1962; Schneidereit O., Operettenbuch, [10]B., 1964; его же, Operette von Abraham bis Ziehrer, [2]B., 1965; Grun B., Kulturgeschichte der Operette, B., 1967; Kydryński L., Przewodnik operetkowy, Kr., 1977. *А. А. Орелович.*

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР ЗИМИНА, «Опера Зимина»,—частный оперный т-р в Москве. Открыт в 1904, существовал до 1924. Возник в результате слияния оперной труппы, основанной С. И. Зиминым летом 1904, и большей части коллектива т-ра «Товарищество частной оперы». Первый спектакль («Майская ночь») состоялся в помещении т-ра «Аквариум», затем О. т. З. неск. лет работал в разл. театр. помещениях, с 1908—на сцене т-ра Солодовникова (ныне помещение Моск. т-ра оперетты). В 1917 пожаром был уничтожен склад декораций и костюмов более 100 спектаклей. В том же году т-р стал государственным и перешёл в ведение Моск. Совета рабочих депутатов; в 1919—20 назывался Малая гос. опера, в 1922—24 — Свободная опера Зимина.

Продолжая традиции *Московской частной русской оперы*, О. т. З. стал т-ром самобытного творч. поиска и внёс в культурную жизнь России важный художеств. вклад. Главным в исканиях т-ра было стремление дать целостное, осмысленное сценич. истолкование произв., раскрывающее его с наибольшей полнотой. Видную роль в муз. руководстве т-ром сыграли дирижёр М. М. Ипполитов-Иванов (1904—06) — последовательный пропагандист рус. классич. оперы, и певец и режиссёр П. С. Оленин (1907—15), чьи пост. здесь стали этапом в развитии рус. оперной режиссуры. В декорационно-художеств. оформлении спектаклей О. т. З. стремился избегать постановочных штампов, характерных для «казённых» т-ров. Привлекались видные художники А. И. Маторин, И. Я. Билибин, Ф. Ф. Федоровский, П. П. Кончаловский и др. Репертуар О. т. З. был многообразен, значит. место занимали произв. рус. композиторов: «Иван Сусанин», «Русалка», «Демон», «Князь Игорь», большинство опер П. И. Чайковского, «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» (первая пост.), «Хованщина», «Борис Годунов» (без обычных купюр и со сценой «Под Кромами»). Т-р возобновил долгое время не шедшие оперы: «Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского, «Аскольдова могила»; «Рогнеда» Серова и др. Здесь впервые были пост. «Капитанская дочка» Кюи, «Клара Милич» Кастальского, «Трильби» Юрасовского и др. Среди поставленных т-ром многочисл. опер зап.-европ. композиторов [«Аида», «Кармен» (впервые в России), «Богема», «Чио-Чио-сан»; «Манон» Массне, «Луиза» Шарпантье] была такая значит., как «Нюрнбергские мейстерзингеры» (пост. в 1909 впервые в России; шла с большим успехом). В лучших спектаклях О. т. З. воплотились принципы реалистич. оперного иск-ва.

За годы существования т-р во многом способствовал развитию рус. оперно-исполнит. культуры, здесь выдвинулись крупные артистич. силы. В разные годы работали: певцы — Е. Я. Цветкова, В. Н. Петрова-Званцева, Н. С. Ермоленко-Южина, М. В. Бочаров, В. Р. Пикок, В. П. Дамаев, Н. И. Сперанский, М. М. Донец, Ю. С. Кипоренко-Даманский; дирижёры — Э. А. Купер, А. М. Пазовский, Е. Е. Плотников; режиссёр Ф. Ф. Комиссаржевский. Т-р нередко приглашал гастролёров, здесь пели Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, М. Баттистини, Титта Руффо, Л. Кавальери, Дж. Ансельми и др. Для работы с молодыми артистами и композиторами Зимин организовал в т-ре студию (к-рая в 1916—17 давала спектакли в отд. помещении), а также музей, отражавший жизнь т-ра.

Лит.: [Мимоза], 10 лет, «Театр», М., 1914, № 1441, с. 4—5; [Н], 10 лет Оперы Зимина, там же, № 1572, с. 4; Василенко С. Н., Страницы воспоминаний, М.— Л., 1948, с. 143—44; Жаров М., Жизнь, театр, кино. Воспоминания, М., 1967, с. 32—37, 40—41, 51—53 и др.; Ивановский А. В., Воспоминания кинорежиссёра, М., 1967, с. 46—60; Боровский В., Московская опера С. И. Зимина, М., 1977. *В. Е. Боровский.*

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР ИМЕНИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО (Оперный театр имени народного артиста СССР К. С. Станиславского)— муз. т-р в Москве. Создан К. С. Станиславским в 1918 первоначально как Оперная студия при Большом т-ре СССР. В 1920 студия была отделена от Большого т-ра, в 1924 ей присвоено имя К. С. Станиславского, в 1926 преобразована в Оперную студию-театр, в 1928 — в Оперный т-р им. К. С. Станиславского. С первых лет существования коллектив т-ра ставил целью осуществление реформы оперного иск-ва, добиваясь слияния сценич. и вок. мастерства оперных артистов, создания целостного ансамбля, высокой художеств. правды спектакля. Т-р работал преим. над классич. оперой. Первой творч. победой Оперной студии был спектакль «Евгений Онегин» (1922) в пост. Станиславского. Под его же руководством были пост. оперы «Царская невеста» (1926), «Богема» (1927), «Майская ночь» (1928), «Борис Годунов» (1929), «Пиковая дама» (1930), «Золотой петушок» (1932), «Севильский цирюльник» (1933), «Кармен» (1935); «Дон Паскуале» Доницетти (1936). Лучшие из этих спектаклей были отмечены режиссёрским мастерством, единством ансамбля исполнителей и вошли в историю т-ра как образцы новаторского, реалистич. иск-ва. После смерти Станиславского коллектив т-ра завершил начатую им работу над операми «Риголетто» Верди и «Дарвазское ущелье» Степанова (1939). В 1940 были пост. «Семён Котко» Прокофьева и «Станционный смотритель» Крюкова, в 1941 —«Бал-маскарад».

В реформаторской деятельности т-ра ближайшее участие принимали: певцы — А. В. Богданович, Л. В. Собинов; вок. педагоги — М. Г. Гукова, Е. И. Збруева, В. Р. Петров; дирижёры — Н. С. Голованов, В. И. Сук, Б. Э. Хайкин, М. Н. Жуков, А. В. Алевладов; режиссёры — В. С. Алексеев, З. С. Соколова, В. В. Залесская, П. И. Румянцев, В. Э. Мейерхольд, И. М. Туманов; хормейстеры — У. И. Авранек, К. П. Виноградов, А. С. Степанов и др. В т-ре в разное время выступали певцы — Н. Н. Белугин, С. И. Бителёв, Г. М. Бушуев, В. Ф. Виноградов, М. И. Воскресенский, М. С. Гольдина, Г. Н. Горшунова, В. Д. Дипнер, В. Ф. Донец, Н. Л. Ермишанцева, Н. Д. Любанская, К. А. Малькова, М. Л. Мельтцер, П. И. Мокеев, А. И. Орфенов, Н. Д. Панчехин, Н. П. Платонов, Е. В. Пучкова, А. А. Росницкая, П. И. Румянцев, С. С. Смирнов, О. С. Соболевская, А. Д. Степанов, М. И. Степанова, М. Н. Шарова, М. В. Щеглов, Т. С. Юдина, Ю. П. Юницкий, В. И. Якушенко. В 1941 т-р был объединён с Муз. т-ром им. Вл. И. Немировича-Данченко (см. *Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко*).

Лит.: Соболев Ю., «Евгений Онегин» Пушкина — Чайковского — Станиславского, в сб.: Программы московских государственных и академических театров, вып. 1 (21—31 дек.), М., 1922; Беляев В. М., Государственная оперная студия-театр имени народного артиста Республики К. С. Станиславского, М., 1928; Бахрушин Ю. [сост.], Государственный оперный театр им. народного артиста Республики К. С. Станиславского, М., 1936; Беседы К. С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918—22 гг., М.— Л., 1939, [2]М., 1952; Кристи Г., Работа Станиславского в оперном театре, М., 1952, с. 152—212. *С. А. Ценин.*

OPUS (опус, лат., букв.— труд, творение, сочинение; сокр.— op.)—термин, используемый при обозначении порядка создания композитором сочинений. Как правило, применяется при их публикации. В случаях, когда издание произв. данного композитора началось относительно поздно (Ф. Шуберт), последовательность О. не всегда отвечает порядку создания произведений. Нередко, особенно в прошлом, композиторы издавали под одним О. неск. соч. одного жанра; при этом каждое соч. получало дополнительно свой номер «внутри» О. (напр., фп. трио Л. Бетховена op. 1 № 1, op. 1 № 2 и op. 1 № 3 и др.). При издании соч. из наследия композитора применяется обозначение opus posthumum (опус постумум, лат.— посмертное сочинение, сокр.— op. posth.).

В указанном выше значении термин «О.» начал применяться в кон. 16 в.В числе самых ранних изданий, снабжённых обозначением «О.»,— «Торжественные мотеты» («Motecta festorum», op. 10) Виадани (Венеция, 1597), «Венецианская гондола» («La Barca da Venezia», op. 12) Банкьери (Венеция, 1605). С кон. 17 до кон. 18 вв. с обозначением «О.» издавались гл. обр. инстр. сочинения. При этом О. проставлялись издателями, и нередко одно и то же соч. у разных издателей выходило под разл. О. (произв. А. Корелли, А. Вивальди, М. Клементи). Лишь со времени Бетховена композиторы стали сами проставлять номера О. своих сочинений, однако сценич. произв. и мелкие пьесы обычно издавались без обозначения О. В нек-рых странах применяются свои нац. варианты термина «О.»—«oeuvre» во Франции, «сочинение» (сокр. «соч.») в СССР.

ОРАНСАЙ (Oransay) Гюльтекин (р. 19 IV 1930, Берлин)— турецкий музыковед. Окончив лит. отделение лицея (1948), учился на философском ф-те ун-та в Анкаре. В 1954 окончил Анкарскую консерваторию (класс композиции). В том же году переехал в Мюнхен, где изучал музыковедение, одноврем.— вост. языки и латынь. В 1962 в Мюнхенском ун-те защитил докторскую диссертацию «Мелодическая линия и понятие макама в турецкой традиционной музыке» («Die melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik», Ankara, 1966). В 1962 возвратился в Анкару. В 1962—64 заведующий редакцией муз. программ Анкарского радио, в 1964—65 рук. фольклорного отделения, затем также директор консерватории, в 1965 зав. отделом иск-ва Мин-ва нац. образования. О.— один из крупных исследователей турецкой традиц. музыки. Среди его многочисл. работ — монографии, статьи (в турецких и заруб. муз. журналах), в т. ч. «60 турецких композиторов, владеющих западной техникой письма» («Bati tekniğiyle yazan 60 türk bağdar», Ankara, 1965); справочник «По концертам» («Konçerto kilavuzu», Ankara, 1967). *З. Рустам-заде.*

ОРАНСКИЙ (наст. фам. Г е р ш о в) Виктор Александрович [22 IV (4 V) 1899, Феодосия — 27 IX 1953, Москва]— сов. композитор. В 1915—18 учился в Моск. консерватории по классу фп. у К. Н. Игумнова. Заведовал муз. частью 2-й студии МХТ (1923—25), Т-ра ВЦСПС (1932—36), Т-ра имени М. Н. Ермоловой (1947—50) и др. Преподавал муз.-теоретич. предметы в Ин-те ритмич. воспитания (1921—23), муз. школах имени А. К. Глазунова и А. Н. Скрябина (1922—25), Хореографич. уч-ще при Большом т-ре (1939—43). Наиболее продуктивно работал в области сценич. жанров. Музыка О. к драматич. спектаклям отличается точностью образных характеристик, изобретат. инструментовкой. Балеты О. сыграли заметную роль в становлении сов. муз.-хореографич. иск-ва.

С о ч.: о п е р а Бронепоезд 14-69 (по Вс. В. Иванову, не окончена), д е т с к а я о п е р а Звезда радости (1919, Москва, силами самодеятельности); о п е р е т т а Ночные пауки (1929); б а л е т ы — Футболист (1930, Большой т-р), Три толстяка (по повести Ю. К. Олеши, 1935, там же), Виндзорские проказницы (по У. Шекспиру, 1942, Моск. муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко); д л я о р к., х о р а и ч т е ц а — Восстание (по Э. Верхарну, 1922); д л я о р к. — сюиты из балетов «Футболист», «Три толстяка» (обе 1938); к а м е р н ы е а н с а м б л и; фп. пьесы; р о м а н с ы на стихи Р. Бёриса, В. Я. Брюсова, С. А. Есенина, В. В. Маяковского и др.; м у з ы к а к с п е к т а к л я м драм. т-ров (св. 60), в т. ч. к спектаклю «Дама-невидимка» Кальдерона (1924, 2-я студия МХТ), «12 месяцев» С. Я. Маршака (1947, МТЮЗ), «Пушкин» А. Глобы (1950, Т-р им. М. Н. Ермоловой), «20 лет спустя» М. А. Светлова (1956, ЦДТ); музыка к фильмам (св. 30).

Лит.: Ф а й е р Ю., О себе, о музыке, о балете, М., 1970. *М. М. Яковлев.*

ОРАТО́РИЯ (итал. oratorio, от позднелат. oratorium— молельня, от лат. oro — говорю, молю; франц., англ. oratorio, нем. Oratorium)— крупное муз. произведение для хора, певцов-солистов и симф. оркестра, написанное, как правило, на драматич. сюжет и предназначенное для конц. исполнения.

О. занимает промежуточное положение между *оперой* и *кантатой*, почти одноврем. с к-рыми, на рубеже 16—17 вв., она зародилась. Подобно опере, О. включает сольные арии, речитативы, ансамбли и хоры; как и в опере, действие в О. развивается на основе драматич. сюжета. Специфич. черта О.— преобладание повествования над драматич. действием, т. е. не столько показ событий, как в опере, сколько рассказ о них. Имея много общих черт с кантатой, О. отличается от последней более крупным размером, большим масштабом развития и более отчётливо намеченным сюжетом. Для О. характерны также драматизм и раскрытие темы в героико-эпич. плане.

Первоначально О. писались гл. обр. на библейские и евангельские тексты и нередко предназначались для исполнения непосредственно в храме в дни соответств. церк. праздников. Создавались спец. «рождественские», «пасхальные» и «страстные» О., т. н. «страсти» (Passionen). В процессе историч. развития О. приобретала всё более светский характер и полностью перешла на конц. эстраду.

Непосредств. предшественниками О. считаются ср.-век. литургич. представления, целью к-рых было разъяснять прихожанам малопонятный для них лат. текст богослужений. Литургич. представления сопровождались пением и всецело подчинялись церк. ритуалу. К кон. 15 в. в связи с общим упадком католич. церкви литургич. драмы начинают вырождаться. Новый подъём в духовной музыке связан с эпохой Реформации; католич. духовенство было вынуждено искать др. средства для утверждения своего пошатнувшегося влияния. Ок. 1551 церк. деятель Ф. Нери основал при рим. монастыре Сан-Джироламо «молитвенные собрания» (Congregazione dell'Oratorio) с целью пропаганды католич. вероучения вне храма. Посетители собирались в особых помещениях при церкви, т. н. о р а т о р и я х, т. е. молитвенных залах для чтения и толкования Библии, Священного писания и т. д. На «собраниях» разыгрывались духовные сцены, к-рые делились проповедью на два отделения. Повествование в виде псалмодии вёл рассказчик (евангелист), а во время «священного действия» (azione sacra) хор исполнял *лауды*— духовные песнопения типа мадригалов, к-рые первоначально писал Дж. Анимучча, впоследствии Палестрина. Позднее на таких собраниях стали исполняться особые аллегорич. драмы, мистерии нравоучит. содержания, в к-рых олицетворялись отвлечённые понятия (наслаждение, мир, время и т. д.). Подобные представления получили назв. rappresentazione, а также storia, misterio, dramma di musiche и т. д. Постепенно название места, где происходили эти представления, перешло на сами представления, и О. стали противопоставляться мессе. Термин «О.» как обозначение крупной муз.-драматич. формы впервые встречается в муз. лит-ре в 1640.

Первая О. «Представление о душе и теле» («Rappresentazione di anima e di corpo») Э. дель Кавальери, появившаяся в 1600, по существу была морально-аллегорич. драмой, ещё тесно связанной со сценич. эффектами (костюмы, декорации, актёрская игра, танцы). Гл. героями её были аллегории: il mondo — свет, la vita humana — человеческая жизнь, il corpo — тело, il piacere — удовольствие, intelletto — разум. Музыка состояла из хор. мадригалов и речитативов в стиле rappresentativo — «изобразительном», разработанном кружком (camerata) композиторов и поэтов во главе с Дж. Барди при дворе Медичи во Флоренции. Мелодия опиралась на basso continuo (см. *Генерал-бас*), оркестр состоял из небольшого количества инструментов (чембало, 3 флейты, 4 цинка, басовая виола и др.).

В 17 в. в Италии параллельно развиваются два типа О.—«вульгарная» (oratorio volgare), или (позднее) итальянская, основанная на свободно выбранном итал. поэтич. тексте, и латинская (oratorio latino), основанная на библейском лат. тексте. «Вульгарная», или «простонародная», О. более демократична, общедоступна, ведёт своё начало от драматизированных лауд. Уже к 16 в. сложились повествовательные, лирич., диалогизированные лауды. Важной вехой на пути драматизации лауд, связанной с формой их изложения, явилось собрание диалогов Дж. Ф. Анерио «Гармонический духовный театр» (1619). Собственно повествование Анерио отделяет от диалога и поручает хору вести его от лица Рассказчика (testo) или Музы. В самом диалоге голоса распределяются по количеству персонажей, каждый из к-рых имеет сольную партию в сопровождении органа. Созданная Анерио форма диалога постепенно развивалась и обогащалась в отношении сюжетной основы; к сер. 17 в. она превратилась в «историю», где партия Рассказчика приобретает речитативный характер. Такова О. «Иоанн Креститель» А. Страделлы.

В лат. О. соединяются черты литургич. драмы с многоголосием мотетов и мадригалов. Наивысшего расцвета она достигает в творчестве Дж. Кариссими, первого классика ораториальной музыки. Кариссими создал 15 оратория на библ. сюжеты, из к-рых наиболее известны «Иевфай», «Суд Соломона», «Валтасар», «Иона». Полностью отказавшись от сценич. действия, Кариссими заменяет его введением партии Историка, к-рая исполняется разл. солистами порознь или вместе, в форме канонич. дуэта. Большое значение Кариссими придаёт хорам, к-рые активно участвуют в действии и заканчивают О. апофеозом.

В дальнейшем ученик Кариссими А. Скарлатти, глава неаполитанской оперной школы, применив форму арии da caro и речитатив secco, сблизил О. с оперой. К нач. 18 в. итал. О. приходит в упадок и почти полностью вытесняется оперой, однако мн. композиторы продолжают писать сочинения этого жанра (А. Лотти, А. Кальдара, Л. Лео, Н. Йоммелли). Хотя родиной О. была Италия, подлинного расцвета этот жанр достиг на почве иных нац. культур.

В 18 в., в эпоху Просвещения, зависимость ораториальных форм от церк. ритуала, сохранявшаяся ещё в О. нек-рых композиторов, всё более преодолевается и О. становится целостной по муз. концепции вок.-инстр. конц. драмой.

Классич. тип О. создал Г. Ф. Гендель в Англии в 30—40-е гг. 18 в. Ему принадлежат 32 оратории, из к-рых наиболее значительны «Саул» (1739), «Израиль в Египте» (1739), «Мессия» (1740), «Самсон» (1741) и «Иуда Маккавей» (1747) на библ. сюжеты. Гендель писал О. также на евангельские (пассионы), мифологические («Геракл», 1745) и светские сюжеты («Весёлость, задумчивость и умеренность», по поэме Дж. Мильтона, 1740). Оратории Генделя — монументальные героико-эпич. произв., яркие драматич. фрески, не связанные с церк. культом и сближающиеся с оперой. Их гл. действующее лицо — народ. Это обусловило огромную роль хоров — не только как формы передачи мыслей и чувств народа, но и как активно действующей силы, направляющей муз.-драм. развитие. Гендель использует в О. все типы арий, вводит арию с хором; он отказывается от партии Рассказчика, частично передавая его функции хору. Речитатив занимает в генделевских О. незначит. место.

В Германии ораториальная музыка под влиянием нек-рых итал. форм развивается из т. н. «страстей господних», предназначенных для исполнения в храме. К 16 в. сложились два типа «страстей» — хоральные (choral passion), основанные на традициях григорианского пения и псалмодии, и мотетные (motett passion), в к-рых все партии исполнялись хором. Постепенно черты хоральных и мотетных «страстей» смешиваются, и возникают «страсти» в форме О. Таковы «Духовные истории» Г. Шюца, основоположника О. в Германии,— пассионы по 4 Евангелиям и О. «Семь слов Христа на кресте», «История воскресения», «Рождественская история». От чисто драматич. концепции пассионов Шюц постепенно приходит к муз.-психологич. концепции «Рождественской истории». В пассионах представлены только псалмодич. речитация и хоры a cappella, в «Рождественской истории» повествование евангелиста прерывается «интермедиями», в к-рых даётся широкое выражение драматич. чувств устами разл. персонажей (ангел, волхвы, первосвященники, Ирод). Их партии обладают чертами индивидуализации, сопровождаются разл. составами инструментов. В нач. 18 в. гамбургские оперные комп. Р. Кайзер, И. Маттезон, Г. Телеман писали пассионы на свободные поэтич. нем. тексты Б. Г. Броккеса.

Непревзойдённых высот пассионы достигают в творчестве И. С. Баха. Из них сохранились «Страсти по Иоанну» (1722—23) и «Страсти по Матфею» (1728—29). «Страсти по Луке» приписывались Баху ошибочно, что доказано мн. исследователями. Поскольку гл. сфера баховского иск-ва — лирико-философская, тему пассионов он трактует как этич. тему самопожертвования. Пассионы Баха — это трагич. истории страдающего человека, в к-рых объединяются разл. психологич. планы — повествование евангелиста, рассказ о событиях от лица участников драмы, реакция на них народа, лирич. отступления автора. Такая многоплановость, полифоничность мышления, как в широком смысле (совмещение разл. «планов» повествования), так и в узком (использование полифонич. форм),— характерная черта творч. метода композитора. «Рождественская оратория» Баха (1734) по существу является не О., а циклом из шести духовных кантат.

В дальнейшем в связи с ростом влияния оперы в Германии мн. нем. композиторы отдают предпочтение итал. стилю («Смерть Иисуса» Граупа, произв. А. Хассе, И. К. Баха и др.).

Особое место в истории жанра занимают О. композиторов венской классич. школы. Ведущая роль симфонии и симфонизма как творч. метода венских классиков определила своеобразие использования ими ораториальных жанров. Оратория В. А. Моцарта «Кающийся Давид» (переделанная из «Большой мессы» c-moll, 1785) интересна как пример динамизации и симфонизации ораториальной формы.

Й. Гайдн наряду с Генделем явился создателем светской лирико-созерцательной О. Нар.-бытовая тематика, поэзия природы, мораль труда и добродетели, образы простых людей, их слияние с природой претворены в ораториях Гайдна «Сотворение мира» (1797), «Времена года» (1800); последняя написана после поездок Гайдна в Англию, где он ознакомился с ораториями Генделя.

Единств. оратория Л. Бетховена «Христос на Масличной горе» (1803) представляет собой образец конц. трактовки жанра.

Достигнув наивысшего расцвета в 17—18 вв., в 19 в., в эпоху романтизма, О. утрачивает монументальность и героич. содержание, становится лирической. Ф. Мендельсон-Бартольди в О. «Павел» (1836) и «Илия» (1846) следует баховско-генделевским традициям, однако трактует древние легенды в лирич. плане, что создаёт несоответствие между монументальностью замысла и камерностью образов. В основе светской О. (secular oratorio) «Рай и Пери» (1843) Шумана по романтич. поэме Т. Мура лежит не драматич. конфликт, а контрастная смена настроений. О. «Легенда о святой Елизавете» (1862) и в особенности «Христос» (1866) Листа написаны в традициях романтич. программно-симф. музыки.

Франц. композиторы реже обращались к О., всегда отдавая предпочтение опере. Жанр О. во Франции первым применил в 17 в. ученик Кариссими М. А. Шарпантье. О. писал также Ж. Б. Люлли («Давид и Иона-

фан», «Блудный сын»). Видное место занимает оратория Г. Берлиоза «Детство Христа» (1854); его драматич. легенда «Осуждение Фауста» (1846) также родственна О. Мн. оперы франц. композиторов приближаются к О. («Самсон и Далила» Сен-Санса, 1868, была сочинена как библейская опера, но часто шла в конц. исполнении), и наоборот, их О. присущи черты оперной театральности («Руфь», 1845, «Ревекка», 1881, Франка; «Смерть и жизнь», 1884, Гуно; «Ева», 1875, и «Мария Магдалина» Массне, 1873, позднее переработана в оперу).

Историч. события 20 в. послужили толчком к возрождению жанра; эпоха нар. движений требовала монументальных демократич. форм, способных воплотить темы общечеловеческого значения. В поисках ответа на животрепещущие вопросы современности прогрессивные зап.-европ. композиторы 20 в. часто обращаются к духовному и художеств. наследию прошлого, используя тематику и сюжеты Библии, Евангелий, мифологии и эпоса, но трактуя их с новых позиций. Развитие О. в 20 в. характеризуется сближением её с оперой и кантатой. Совр. О. наиболее традиц. плана — «Крики мира» Онеггера (1931), «Бесконечное» Хиндемита (1931). Сближение О. с кантатой наблюдается в «Пляске мертвецов» (1938) и «Рождественской кантате» Онеггера. В 20 в. складывается новый жанр оперы-оратории, к-рая может исполняться как в т-ре, так и в конц. зале. Таковы «Царь Давид» Онеггера (1921), «Царь Эдип» Стравинского (1927), «Христофор Колумб» Мийо (1930). Совр. О. сближается также с антич. драмой (К. Орф), «эпическим театром» Б. Брехта («Назидательная пьеса» — «Lehrstück» Брехта с музыкой П. Хиндемита, 1927). Особое место занимает О. «Жанна Д'Арк на костре» (1938) Онеггера, сочетающая ораториальные формы с элементами нар. действ — мистерий.

Рус. композиторы обращались к жанру О. редко. Известны О. «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» (1812) Дегтярёва, воплощающая патриотич. чувства эпохи Отечеств. войны 1812, а также «Потерянный рай» (1856) и «Вавилонское столпотворение» (1869) А. Г. Рубинштейна. Своеобразие развития рус. музыки в 19 в. определило ведущую роль оперы и кантаты в раскрытии больших тем героико-эпич. плана. В то же время ораториальные черты проявляются во мн. рус. классич. операх 19 в. (1-й акт «Руслана и Людмилы», пролог «Князя Игоря», 2-й и 4-й акты «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии»).

В сов. время О. получает широкое развитие как монументальная конц. вок.-симф. композиция, способная к воплощению тем большого обществ. значения. Один из первых опытов создания массовой сов. О.— коллективная работа ряда композиторов группы «Пролетарский рай» (1856) и «Вавилонское столпотворение» (1869) А. Г. Рубинштейна. Своеобразие развития рус. музыки в 19 в. определило ведущую роль оперы и кантаты в раскрытии больших тем героико-эпич. плана. В то же время ораториальные черты проявляются во мн. рус. классич. операх 19 в. (1-й акт «Руслана и Людмилы», пролог «Князя Игоря», 2-й и 4-й акты «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии»).

В сов. время О. получает широкое развитие как монументальная конц. вок.-симф. композиция, способная к воплощению тем большого обществ. значения. Один из первых опытов создания массовой сов. О.— коллективная работа ряда композиторов группы «Пролетарский рай» (1856) и «Вавилонское столпотворение» (1869) А. Г. Рубинштейна. Своеобразие развития рус. музыки в 19 в. определило ведущую роль оперы и кантаты в раскрытии больших тем героико-эпич. плана. В то же время ораториальные черты проявляются во мн. рус. классич. операх 19 в. (1-й акт «Руслана и Людмилы», пролог «Князя Игоря», 2-й и 4-й акты «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии»).

В сов. время О. получает широкое развитие как монументальная конц. вок.-симф. композиция, способная к воплощению тем большого обществ. значения. Один из первых опытов создания массовой сов. О.— коллективная работа ряда композиторов группы «Пролетарский рай» (1856) и «Вавилонское столпотворение» (1869) А. Г. Рубинштейна. Своеобразие развития рус. музыки в 19 в. определило ведущую роль оперы и кантаты в раскрытии больших тем героико-эпич. плана. В то же время ораториальные черты проявляются во мн. рус. классич. операх 19 в. (1-й акт «Руслана и Людмилы», пролог «Князя Игоря», 2-й и 4-й акты «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии»).

В сов. время О. получает широкое развитие как монументальная конц. вок.-симф. композиция, способная к воплощению тем большого обществ. значения. Один из первых опытов создания массовой сов. О.— коллективная работа ряда композиторов группы «Пролетарский рай» (1856) и «Вавилонское столпотворение» (1869) А. Г. Рубинштейна. Своеобразие развития рус. музыки в 19 в. определило ведущую роль оперы и кантаты в раскрытии больших тем героико-эпич. плана. В то же время ораториальные черты проявляются во мн. рус. классич. операх 19 в. (1-й акт «Руслана и Людмилы», пролог «Князя Игоря», 2-й и 4-й акты «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии»).

СССР (1974). Чл. КПСС с 1961. В 1961 окончил Ереванскую консерваторию по классу композиции у Э. М. Мирзояна. С 1956 худ. рук. Гос. эстр. оркестра Армении. Известностью пользуются его струн. квартет (1956), симфония (1961), балет «Бессмертие» (1969, Арм. т-р оперы и балета). Среди др. произв.— хореографич. картины «Памятник» (1955) и «В полёт» (1956), «Праздничная увертюра» (1967) и поэма «Зангезур» (1973) для симф. оркестра. Музыке О. свойственны яркая образность, экспрессия, обострённая динамичность и драматизм. В ней оригинально претворены ладо-интонационные, ритмич. особенности арм. нар. музыки и достижения совр. симфонизма. Популярны эстр. песни О., в т. ч. «Ереванская мелодия», «Ереван и весна в моём сердце», «Мне и верится и не верится», в к-рых нац. мелос органично сочетается со средствами джаза. Автор многочисл. соч. для эстр. оркестра, музыки для драм. т-ра и кино.

А. Г. Бубакян.

ОРВИД Георгий Антонович [р. 25 XI (8 XII) 1904, Вознесенск, ныне Николаевской обл.] — сов. трубач, муз. деятель, педагог. Нар. арт. РСФСР (1972). Чл. КПСС с 1940. В 1918—21 трубач в кавалерийском дивизионе Красной Армии. В 1924 был направлен в Киевскую консерваторию, к-рую окончил в 1927 по классам трубы (у П. В. Рязанцева) и воен. инструментовки. В 1925—27 артист оркестра Укр. т-ра оперы и балета. Окончил Моск. консерваторию (1930, по классу трубы у М. И. Табакова), аспирантуру там же (1933). Преподаёт в Моск. консерватории с 1931 (с 1941 профессор, в 1948—54 зам. директора, с 1969 зав. кафедрой дух. инструментов). В 1928—30 артист симф. оркестра Моск. филармонии, в 1930—35 солист Большого т-ра, в 1933—36 — Большого симф. оркестра Всесоюзного радио, в 1936—40 — Гос. симф. оркестра СССР. 3-я пр. на Всесоюзном конкурсе исполнителей на духовых инструментах (1941). В 1939—46 зам. начальника военного ф-та Моск. консерватории, с 1944 также зам. начальника отдела военно-орк. службы Гл. политич. управления Сов. Армии. В 1946—48 начальник Гл. управления муз. учреждений Комитета по делам иск-в при Совете Министров СССР, в 1954—57 зам. начальника Гл. управления т-ров и муз. учреждений Мин-ва культуры СССР, зам. министра культуры СССР, в 1959—61 директор Большого т-ра. Выступает в концертах с исполнением произв. А. Вивальди, Б. Мартину, П. Хиндемита, Ж. Абсиля, Ю. М. Александрова и др. Автор «Школы для трубы» (1933, 3-е изд. 1940). Ему принадлежат редакции, переложения ряда произв. для трубы и фп., методич. часть в «Полной школе для корнет-а-пистона и трубы» Ж. Арбана (1946).

ОРГА́Н (лат. organum, от греч. ὄργανον — орудие, инструмент; итал. organo, англ. organ, франц. orgue, нем. Orgel) — клавишно-духовой муз. инструмент сложного устройства. Типы О. многообразны: от переносных, небольших (см. *Портатив*, *Позитив*) до гигантских инструментов, имеющих св. 30 тыс. труб. Осн. части О.: трубы; воздухонагнетательный механизм — мехи и деревянные воздухопроводы; аппарат управления — кафедра (Spieltisch), где размещается органист и где находятся клавиатуры для рук — мануалы (от лат. manus — рука) и клавиатура для ног — педаль (от лат. pes, pedis — нога). Справа и слева от органиста расположены регистровые рукоятки, кнопки, рычаги и др. вспомогат. приспособления; от клавиатур к трубам протягивается система передачи — трактура, обеспечивающая доступ воздушной струи от воздухонагнетат. системы к звуковоспроизводящим устройствам. Трубы, воздухопроводы, Spieltisch и трактура заключены внутри деревянного корпуса, внешняя архитектурная отделка к-рого отвечает стилю соответств. эпохи. На «проспекте» (фасаде) О. обычно помещают один ряд труб цилиндрич. формы (часть этих труб может быть не игровой, декоративной). В больших О. новейших систем Spieltisch часто передвижной и отделён от корпуса инструмента; вентилятор и электромотор, нагнетающие воздух в мехи, большей частью расположены также отдельно, вне корпуса О.

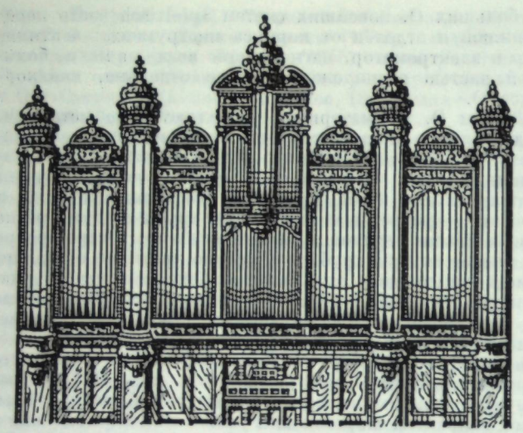
Трубы О. по материалу разделяются на металлич. и деревянные, а по способу звукообразования — на лабиальные (от лат. labium — губа) и язычковые. Лабиальные (их большинство) имеют «ножку», через нижний конец к-рой проникает воздушная струя, и «ротик» — разрез в нижней части трубы с двумя резко очерченными верхней и нижней «губами». Острое ребро в стенке внутри трубы на уровне «ротика» оставляет лишь узкую щель для выхода воздушной струи, ударяющей сначала о нижнюю, затем о верхнюю «губы» и создающей вихревые движения воздуха определ. силы. Действуя как возбудитель, они заставляют вибрировать воздушный столб, заключённый в корпусе трубы, вследствие чего возникает звук. Лабиальные трубы различны по конструкции: они бывают открытые, закрытые, широкие или узкие, цилиндрич., конич. или квадратной формы, от чего зависит их тембровая характеристика. В язычковых трубах возбудителем звука является вибрирующий под напором воздушной струи металлич. язычок, а верхняя (съёмная) часть трубы (раструб) служит резонатором, усиливающим звучание.

Группа труб одного тембра, охватывающая весь звуковысотный диапазон О. или его часть, наз. р е г и с т р о м (голосом). Все трубы, образующие данный регистр, изготавливаются из одинакового материала, имеют одинаковую форму и мензуру (ширину труб). Если регистр имеет столько же труб, сколько на клавиатуре клавиш, то при его включении нажим любой клавиши вызовет звучание соответствующей трубы; нек-рые регистры охватывают только определ. отрезок клавиатуры. Закрытые (сверху) лабиальные трубы звучат октавой ниже открытых. Длина труб от неск. *мм* до 10—11 *м*, она измеряется в футах. Трубы регистра, в к-ром самая высокая имеет длину 8 футов, звучат соответственно нотной записи; 4- и 2-футовые — 1 и 2 октавами выше, 16- и 32-футовые — 1 и 2 октавами ниже. На мануалах принято за основу брать 8-футовые регистры, в педали — 16-футовые. Трубы в О. занимают вертикальное положение; однако встречаются и О., в к-рых часть труб расположена горизонтально и раструбом направлена к слушателям (чаще всего в О. Испании; так располагаются и язычковые трубы регистров Spanische Trompetten, Chamade в О. др. стран). Регистры по ряду объединяющих признаков группируются в семейства — принципалы, флейты, гамбы, аликвоты, микстуры и т. д., по своему значению и роли делятся на основные и вспомогательные. К основным относятся все 32-, 16-, 8-, 4-, 2-, 1-футовые, к вспомогательным (или обертоновым) — семейства аликвотов и микстур. Семейство принципалов — «фундамент» всего органного звучания. Аликвоты (от лат. aliquot — несколько, немного) — регистры, трубы к-рых воспроизводят к.-л. один порядковый обертон к данному осн. звуку, обогащая тем самым его относительно бедное естественными обертонами звучание. Микстуры (от лат. mixtura — смешение, сочетание), или «регистры призвуков», устроены так, что при нажатии клавиши вместо одного осн. звука дают аккорд, состоящий из неск. обертонов к данному звуку. В больших микстурах этот аккорд может состоять из 7 обертонов. Вспомогательные регистры применяются только в сочетании с к.-л. одним или неск. из основных, создавая особый индивидуально окрашенный тембр, обогащая и «высветляя» общее звучание. Каждая труба осн. регистров О. издаёт лишь один звук неизменной высоты, тембра и силы. В поисках новых средств выразительности органостроители изобрели механизм, создаю-

Лит.: Розенов Э. К., Очерк истории оратории, М., 1910; Ливанова Т., Музыкальная классика XVIII века, М.— Л., 1939; её же, История западноевропейской музыки до 1789 г., М.— Л., 1940; Грубер Р., Гендель, Л., 1935; Келдыш Ю. В., Оратория, кантата, в сб.: Очерки советского музыкального творчества, т. 1, М.— Л., 1947; Данилевич Л., Музыкальная драматургия в советских кантатах и ораториях, в сб.: Советская музыка, М., 1954; Хохловкина А., Советская оратория и кантата, М., 1955; История русской советской музыки, т. 2—4, М., 1959—63; Ширяяи Р., Оратория и кантата, М., 1960; Раппопорт Л., Взаимодействие жанров в западноевропейской оратории и кантате XX в., в сб.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров, М., 1971; Друскин М. С., Пассионы И. С. Баха, Л., 1972, ²доп. под загл.— Пассионы и мессы И. С. Баха, Л., 1976; История музыки народов СССР, т. 2—5, М., 1970—74; Браиловский М. М., Оратория в творчестве зарубежных композиторов (XVII — XIX вв.), Л., 1973; Wangemann O., Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart, Heilbronn, 1881; Brenet M., Les «oratorios» de Carissimi, «RMI», 1897, v. 4; Schwartz R., Das erste deutsche Oratorium, «Jb. P.», 1898, Bd 5; Rolland R., Haendel, P., 1910, [Nouw ed.], P., [1951] (рус. пер.— Г. Гендель, М., 1931); Pasquetti G., L'Oratorio musicale in Italia, Florenz, 1906, ²1914; Schering A., Geschichte des Oratoriums, Lpz., 1911; Pratella Fr. B., G. Carissimi ed i suoi oratori, «RMI», 1920, v. 27; Spitta Ph., J. S. Bach, Bd 1—2, Lpz., ²1921; Alaleona D., Storia dell'oratorio musicale in Italia, Mil., 1945; Young P. M., The oratorios of Handel, L., [1949]; Walker E., A history of music in England, Oxf., ²1952; Massenkeil G., Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien Giacomo Carissimis, Mainz, 1952 (Diss.); Dean W., Handel's dramatic oratorios and masques, L.— N. Y.— Toronto, 1959; Bianchi L., I grandi dell'oratoria, Mil., 1964; Riedel-Martiny A., Die Oratorien Joseph Haydns. Ein Beitrag zum Problem der Textvertonung, Gött., 1965 (Diss.); Werner J., Mendelssohn's «Elijah». A historical and analytical guide to the oratorio, [L., 1965].

И. Э. Манукян.

ОРБЕЛЯ́Н Константин Агапаронович (р. 29 VII 1928, Армавир) — сов. композитор. Нар. арт. Арм.



Орган Большого зала Московской консерватории.

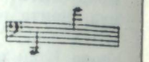
щий иллюзию усиления и ослабления звучания: трубы нек-рых регистров, находясь внутри закрытой с 4 сторон большой деревянной камеры, звучали как бы издалека; когда органист, нажимая ногой определ. рычаг, заставлял приоткрываться створки передней стенки камеры, создавалось впечатление усиления звучания (crescendo), возвращая створки в первоначальное положение, органист «делал» diminuendo. Появившись в Англии в 1670, этот механизм (наз. жалюзи-швеллер; нем. Schweller, франц. boîte d'expression) распространился с 1712. Лучшее техническое воплощение подобная идея получила во французских О. 19 в. (например, О. Большого зала Моск. консерватории). В 19 в. был изобретён механизм *Walze* (Rollschweller), включение к-рого (для этого органист вращал ногой особый вал) заставляло звучать в определ. последовательности все регистры О., группу за группой, до полного tutti; вращение вала в др. сторону столь же постепенно выключало эти группы регистров (но уже в обратном порядке) и создавало большое diminuendo. Звучание нек-рых регистров О. напоминает о старинных, давно исчезнувших из муз. практики инструментах. Органные мастера, на протяжении столетий создавая новые регистры, стремились запечатлеть звучание многих совр. им инструментов. Таковы регистры семейства флейт, виолы да гамба, дульциана, цинка, серпента, горна, шалмея, корнета, бомбарды; с 19 в.— гобоя, виолончели, контрабаса и др. По красоте и богатству тембров, разнообразию динамич. шкалы (от легчайшего, нежного pianissimo до могучего, громоподобного fortissimo) О. не имеет себе равных среди муз. инструментов.

Звучание труб О. вызывается поступающей в них из складных мехов под строго определ. давлением воздушной струёй. До сер. 19 в. воздух нагнетался в мехи насосами вручную. В совр. О. для этой цели используется энергия электромотора. Через деревянные воздухопроводы воздух из мехов поступает во внутр. пространства О. и попадает в виндлады — распределительно-разделит. систему деревянных ящиков с отверстиями в верхней крышке. В этих отверстиях укреплены своими «ножками» органные трубы. В виндладах воздух, находясь под определ. давлением, «ожидает» необходимого действия органиста, чтобы проникнуть в ту или иную трубу. О. управляет один исполнитель с помощью всевозможных средств, начиная с клавиатур и кончая «запоминающим» устройством — т. н. Зетцер-комбинациями (имеются, напр., в чешском О. Конц. зала им. Чайковского в Москве); благодаря этому устройству можно заранее подобрать определ. сочетание регистров и в нужный момент, нажав кнопку, заставить их звучать.

В О. бывает от 1 до 7 мануалов (О. собора в г. Атлантик-Сити, США), расположенных террасообразно, уступами, друг над другом; число клавиш на них до 60—62 (5 октав, от C до c^4). Педальная клавиатура обычно одна, имеет 32 клавиши ($2^2/_3$ октавы, от C до g^1) для игры носком и каблуком. Благодаря октавным удвоениям диапазон О. можно расширить на 2 октавы вниз от самого низкого звука и на 2 октавы вверх от самого высокого. Каждому мануалу и педальной клавиатуре приданы определ. группы регистров. Самые мощные и яркие регистры звучат при игре на гл. мануале (нем. Hauptwerk; франц. Grand orgue), менее сильные — на вышележащем мануале (Oberwerk; Positiv). Число регистров и величина О. взаимосвязаны. Небольшой О. имеет до 10, а гигантский до неск. сот регистров. Когда органист включает регистр, открывается доступ воздуха ко всем трубам этого регистра. Нажатие клавиши на клавиатуре, к-рой этот регистр подключён, заставляет прозвучать одну из составляющих его труб (у микстур группу труб, дающих созвучие искусственных обертоновых призвуков). Органист может соединять между собой в любых комбинациях регистры разных мануалов и педальной клавиатуры. Включение механизма копуляции (изобретён во Франции в 14 в.) вызывает звучание регистров верхнего мануала при игре на педальной клавиатуре или объединяет звучность всех мануалов и т. д.

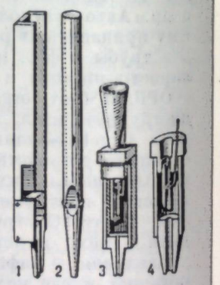


Диапазон клавиатуры мануала.



Диапазон клавиатуры педали.
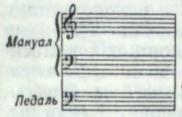
В О. бывает 3 осн. типа трактур: механическая, пневматическая и электрическая. Механическая (распространённая до сер. 19 в. и вновь возрождённая в нач. 20 в.) передаёт энергию движения пальца от клавиши к клапану, открывающему доступ воздуху в трубу, посредством большого количества тяжей, деревянных угольников, блоков и др.; Spieltisch встроен в корпус О. и неподвижен; передача осуществляется без запаздывания звука. Действие пневматич. трактуры (изобретена в 19 в.) основано на том, что воздух передаёт по трубочкам (кондуктам) «воздушный» толчок околотрубному клапану, открывая его. Вскоре, однако, от этого вида трактуры отказались, так как при ней трубы отвечали с заметным и неустранимым опозданием. В О. с электрич. трактурой «приказы» органиста передаются от клавиш к трубам с помощью разветвлённой системы электропроводов. Звук возникает фактически одновременно с нажатием клавиши. Spieltisch — передвижной, может быть установлен в любом месте эстрады (связан с О. электрич. кабелем). Однако клавиши в О. с этой трактурой опускаются слишком легко, у исполнителя нет «живого» контакта с звучащими трубами. В современном органостроении наиболее удачным вариантом является сочетание (при неподвижном встроенном Spieltisch) механической трактуры (для игры на клавиатурах) и электрической (для включения регистров).



1. Органная труба лабиальная (деревянная, открытая, четырёхугольная). 2. Органная труба лабиальная (металлическая, закрытая, цилиндрическая). 3. Органная труба язычковая. 4. Механизм регулировки длины колеблющейся части язычка.

Игра на О. сложна. В её процессе участвуют одновремен. руки и ноги исполнителя; он должен добиться

абсолютной независимости одной руки от другой и от ведения педального голоса ногами (б. ч. это партия басового голоса). От степени силы удара или нажима пальцев органный звук измениться не может. Поэтому важнейшими средствами выразительности в орг. исполнительстве являются тонко разработанные артикуляционные и агогич. приёмы (см. *Артикуляция*, *Агогика*). Композиторы обычно не указывают в нотах точную регистровку, т. к. каждый О. обладает своим ансамблем регистров (диспозицией голосов). Органист, готовя произв. к исполнению, сам подбирает сочетания регистров, образующие разл. тембровые комбинации. Весь регистровый план фиксируется им в нотах на репетициях за тем конкретным органом, на к-ром предстоит выступление; ассистент (иногда два) осуществляет во время игры все указанные органистом смены регистров, включения и выключения разл. вспомогат. устройств.



Для записи орг. произв. начиная с 17 в. используют 3 нотных стана, выделяя нижнюю строку для партии, исполняемой ногами на педальной клавиатуре.

Исторический очерк. Предшественниками О. являются волынка, др.-кит. шэн, европ. флейта Пана. В 3 в. до н. э. появился *гидравлос* (водяной О.). В 4 в. н. э. в Византии уже был известен позитив — пневматич. О. Римляне и византийцы применяли О. только в светской обстановке — на ипподромах, в цирках, театрах, во время дворцовых приёмов. В 660 папа римский Виталиан ввёл О. в католич. церковь. В 980 в соборе Уинчестера (Англия) появился О. из 400 труб, разделённых на 2 мануала. Группировка труб по регистрам относится к 12 в. Изобретение педальной (ножной) клавиатуры приписывается брабантцу Л. ван Вальбеке (ум. в 1318). В 13—14 вв. размер клавиш на мануалах был очень велик (дл. 30—33 *см*, ширина 8—9 *см*); по ним приходилось бить кулаками или локтями (отсюда нем. Orgel schlagen, др.-рус.— «органы бити»). Совр. вид О. приобрёл примерно с 16 в. Введение в 17 в. темперированного строя позволило унифицировать настройку регистров О. В период расцвета орг. иск-ва на Западе (1550—1750) определились гл. европ. нац. органные школы.

В Италии в 14 в. для О. писали венецианец Ф. да Пезаро, флорентийцы Д. да Кавча и Ф. Ландино. В 15 в. органист Флорентийского собора А. Скуарчалупи составил антологию итал. соч. 14 — нач. 15 вв. («Кодекс Скуарчалупи»). Ко 2-й пол. 16 в. относится расцвет венецианской школы, связанный с именами органистов Венецианского собора А. и Д. Габриелли и К. Меруло. Из органных соч. ранее всего были изданы произв. Маркантонио ди Болонья («Ричеркары, мотеты, канцоны», Венеция, 1523) и его сына Дж. Кавацциони. В 17 в. крупнейшим исполнителем и автором органных соч. был органист собора св. Петра в Риме Дж. Фрескобальди. Для итал. органостроения характерно тяготение к мягко звучащим регистрам лабиальной группы. Возникновение органной школы во Франции связано с творчеством органиста Руанского собора Ж. Титлуза (кон. 16 в.). Произв. франц. мастеров 18 в.— Ф. Куперена, Ж. Ф. Дандриё, К. Дакена, Л. Клерамбо — входят в репертуар совр. исполнителей. Франц. органостроители особое внимание уделяют язычковым регистрам, к-рые главенствуют в диспозиции их О. Ярким представителем орг. иск-ва в Испании в 16 в. был А. де Кабесон. Его художеств. направление в 17 в. продолжил И. Кабанильес; ричеркарам, фантазиям и тиенто, к-рые культивировал Кабесон, он придал полифонич. изощрённость и колористич. своеобразие. Испан. стиль органостроения (после того как Х. Гайтан построил в 16 в. О. в соборе Толедо) характеризуют напряжённо звучащие язычковые регистры. В Англии в 1335 была создана самая ранняя в Европе орг. табулатура. В кон. 16 — нач. 17 вв. Т. Таллис, У. Бёрд, Дж. Булл создали обширное собрание пьес, к-рые можно было исполнять на любом клавишном инструменте, в т. ч. и на О. В Англии в это время О. ещё, как правило, не имели педальной клавиатуры. Однако произв. Г. Пёрселла предназначались уже для 2-мануального О. с педалью. Г. Ф. Гендель писал органные соч. для небольших О. Первые значительные органисты в Нидерландах появились в кон. 15 в. Глава нидерландской органной школы нач. 17 в. Я. П. Свелинк (ученик Дж. Царлино) в соч. для О. соединял достижения итальянцев в области полифонии и вариационную технику англ. вёрджинелистов. Среди учеников Свелинка — мн. нем. органисты сев.-герм. школы. В Германии в 15 в. был известен слепой органист-импровизатор К. Пауман, написавший в 1452—55 первую школу игры на О. («Fundamentum organisandi»). Начатая им разработка педальной (ножной) техники органиста была продолжена гейдельбержцем А. Шликом; в этот период в др. странах Европы ещё господствовал мануальный стиль изложения. В нач. 16 в. соборный органист Зальцбурга П. Хофхаймер учредил в городе орг. школу, из к-рой вышли мн. нем. и иностр. мастера. В 17 в. выделились органисты-композиторы С. Шейдт, И. Я. Фробергер, И. А. Рейнкен, В. Любек, И. Пахельбель. К 1-й пол. 18 в. относится творчество И. С. Баха, получившее мировое признание. В 16—17 вв. произв. создавались в расчёте на исполнение как на органе, так и на струнных клавишных инструментах (термин «клавир» использовался в собирательном смысле и под «клавирной» музыкой понималась вся музыка для клавишных инструментов). Разграничение этих двух областей творчества и исполнительства происходило крайне медленно, вплоть до кон. 18 в. Венские классики В. А. Моцарт, Й. Гайдн, Л. Бетховен широко использовали О. в своих ораториальных произв., оставили соч. для механич. «часов-органов». Произв. для О. писали Р. Шуман, Й. Брамс. Выдающимися органистами-композиторами в 19 — нач. 20 вв. были Ф. Мендельсон (сонаты, прелюдии и фуги), Ф. Лист (фантазии и фуги, др. пьесы), М. Регер (фантазии, сонаты и др. пьесы). Большой вклад в лит-ру для О. внесли композиторы франц. школы С. Франк, К. Сен-Санс, А. Гильман, Ш. Видор, Л. Вьерн, Л. Боэльман, М. Дюпре, Ж. Ален. Значит. произв. для О. создали П. Хиндемит, О. Мессиан, Б. Бриттен, А. Онеггер, П. Эбен. Среди крупнейших совр. заруб. исполнителей-органистов: Х. Кестнер, И. Э. Келер, В. Шетелих (ГДР); Х. Вальха, К. Рихтер, Ж. Шнейдер (ФРГ); О. Мессиан, М. К. Ален, П. Кошро, Ж. Гийу (Франция); Дж. Далтон, Н. Росторн, П. Херфорд (Великобритания); Ф. Петерс, Г. Фершраген (Бельгия); П. Рейнбергер, Ф. Клинда, М. Шлехта (Чехословакия); Ш. Печи, Ф. Гергей, Г. Лехотка (Венгрия); Ф. Ранчковский, Я. Яргонь, И. Грубих (Польша); П. Бигс, Д. Пизарро (США); М. Юссила (Финляндия); Р. Энгсё, Г. Веман (Швеция). Орг. концерты за рубежом устраиваются, как правило, в помещениях церквей, где находятся лучшие О.

Известные органостроители в Германии: в 17—18 вв.— Г. и Э. Компениусы, Г. Фрицше, А. Шнитгер (построил по заказу Петра I два О. для России), семья Каспарини (особенно Эуген Каспарини; в Литве имеются два О. его работы), семья Зильберманов (особенно Готфрид Зильберман, из сохранившихся О. лучший в соборе г. Фрейберг, ГДР), ученик Г. Зильбермана З. Хильдебрандт (его О.— в соборе г. Наумбург, ГДР, согласно записи, приёмку О. производил И. С. Бах); в 19 в.— Ф. Ладегаст (его О. в 1885—1959 находился в Малом зале Моск. консерватории; в Латвии в г. Валмиере имеется др. орган Ладегаста). Новый тип «романтического» О. создал во Франции в 19 в. А. Кавайе-Коль (единственный в СССР О. его работы стоит

в Большом зале Моск. консерватории). Известные органостроительные фирмы: в ГДР — нар. предприятия «A. Schuke» (существует с 1820), «W. Sauer» (с 1857); в Чехословакии — нар. предприятие «Rieger-Kloss» (с 1873); в Нидерландах — «D. A. Flentrop»; во Франции — «Michel, Merklin et Kuhn», «Gonzalez»; в ФРГ — «E. F. Walcker» (с 1820); в Великобритании — «Harrison and Harrison», «Henry Willis and sons».

В России О. всегда применялся для светского музицирования. В Киевской Руси (11 в.) О. были известны благодаря тесным связям с Византией. Изображение О. встречается на фресках Софийского собора в Киеве (11 в.), а также на новгородских и моск. книжных миниатюрах 16 в. С кон. 15 в. в Москве жил и работал итал. органист И. Сальватор. В 17 в. при царском дворе «органными потехами» ведали рус. мастера Т. Михайлов, М. Степанов, Б. Овсонов. Приглашались органисты из Польши (Е. Проскуровский, Ф. Завальский), Нидерландов (бр. М. и Я. Луи) и др. стран. Польский мастер С. Гутовский со своими учениками изготавливал О., к-рые устанавливались в Моск. Кремле, домах бояр, посылались в качестве подарков за границу. В 70-х гг. 17 в. О. входил в состав придв. театр. оркестра в Москве. Лишь в 90-х гг. 17 в. в Нем. слободе Москвы появились О. в иноверческих церквах. В 18 в. в Славяно-греко-лат. академии, Моск. и Петерб. воспитат. домах обучали игре на О. Во 2-й пол. 18 в. Г. А. Потёмкин установил большие О. в своих дворцах в Петербурге и его окрестностях. В кон. 18 — нач. 19 вв. в Москве орг. концерты (в зале Б. М. Салтыкова) давал И. В. Гесслер. В этот период среди чиновничества и зажиточных горожан распространение получает домашнее орг. музицирование. В 1-й пол. 19 в. значит. внимание О. и орг. музыке уделял М. И. Глинка (его импровизации на О. высоко оценил Ф. Лист; в своих «Записках» и письмах Глинка оставил много отзывов об игре разл. органистов; осуществлённые В. Ф. Одоевским переложения ряда соч. Глинки для органа пользовались популярностью в близких к нему кругах); О. имелись в домах В. Ф. Одоевского, В. П. Энгельгардта, А. Н. Серова, К. П. Брюллова, К. А. Булгакова. Орг. концерты в обеих столицах (и мн. др. городах страны) проходили в помещениях иноверческих церквей. Установка О. в Малом зале Петерб. консерватории (1896, фирма «E. F. Walcker») и Большом зале Моск. консерватории (1901, фирма «A. Cavaillé-Coll») положила начало систематич. орг. конц. музицированию вне церк. помещений. С открытием Петерб. и Моск. консерваторий (60-е гг. 19 в.) началась подготовка органистов. Деятельность профессоров Г. Штиля, Л. Ф. Гомилиуса, Ж. Гандшина (Петерб. консерватория), Л. И. Бетинга, Т. Х. Бубека, Б. Л. Сабанеева (Моск. консерватория) заложила основы рус. проф. орг. школы.

После Великой Окт. социалистич. революции начался новый период развития орг. культуры в стране. Во главе моск. школы стал А. Ф. Гедике, ленинградской — И. А. Браудо, воспитавшие выдающихся мастеров. Среди них: М. Л. Старокадомский, Н. Я. Выгодский, И. Д. Вейс, В. К. Мержанов, С. Л. Дижур, Г. Я. Гродберг, Л. И. Ройзман (ученики Гедике), В. Н. Бакеева, А. Н. Котляревский, Н. И. Оксентян, А. И. Браудо, Л. С. Дайч, В. Г. Стамболцян (ученики Браудо). Орг. классы были открыты и в др. консерваториях Сов. Союза. Известные органисты: Н. К. Ванадзинь, П. С. Синолициекс, Х. Л. Лепнурм, Р. А. Уусвяли, Л. Д. Дигрис, Б. А. Василяускас, Н. Н. Гуреева, О. Г. Янченко, Б. А. Романов, В. И. Тебенихин, Э. Д. Мгалоблишвили, Г. И. Козлова, А. С. Семёнов, Л. Б. Шишханова и др. Произв. для О. (соло) принадлежат С. И. Танееву, А. К. Глазунову, С. М. Ляпунову, А. Ф. Гедике, М. Л. Старокадомскому, Х. С. Кушнарёву, М. А. Юдину, Д. Д. Шостаковичу, А. Й. Кашу, А. Я. Калниню, Е. Г. Мединю, Х. Л. Леппурму, Э. А. Арро, С. А. Вайнюнасу, Ю. А. Юзелюнасу, Г. А. Мушелю, А. В. Шаверзашвили, М. О. Зариню, Ю. Н. Тюлину, Б. И. Тищенко и др. Вышло 3 тома антологии «Советская органная музыка» (1965, сост. и редактор И. А. Браудо; 1970, 1974, сост. и редактор Л. И. Ройзман). С 1958 в СССР ведётся планомерная работа по установке новых и реконструкции старых О. Построено и реконструировано (фирмами ГДР и ЧССР) св. 40 больших О. для конц. залов Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Риги, Вильнюса, Таллина, Баку, Еревана, Тбилиси, Алма-Аты, Одессы, Львова, Новосибирска, Горького, Донецка, Клайпеды, Ярославля, Свердловска, Казани, Ужгорода, Астрахани и др. городов.

Лит.: Стасов В. В., Два слова об органе в России, «Санкт-Петербургские ведомости», 1856, 27 июля (то же в его кн.: Статьи о музыке, вып. 1, М., 1974); его же, Немецкие органы у русских любителей, «Исторический вестник», 1890, т. 42, с. 514—18; Сабанеев Б., Орган Большого зала Московской консерватории, «Музыка», 1911, № 21, 22; Гандшин Ж., Из истории органа в России, «Музыкальный современник», 1916, кн. 4; его же, Русская музыка для органа, «Мелос», 1918, кн. 2; Глебов И. (Асафьев Б. В.), О полифоническом искусстве, об органной культуре и о музыкальной современности, Л., 1926; Браудо И., Возрождение органа, «Современный инструментализм», Л., 1927; его же, Об органной и клавирной музыке, Л., 1976; Ройзман Л., М. И. Глинка и органная культура России в первой половине XIX столетия, в кн.: Памяти Глинки. 1857—1957. Исследования и материалы, М., 1958; его же, Из истории органной культуры в России (вторая половина XVII в.), в кн.: Вопросы музыкознания, т. 3, М., 1960; его же, Из истории органного искусства в России во второй половине XVIII столетия, в кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Третий сб. ст., М., 1962; его же, Советская органная культура и её своеобразие, в сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 5, М., 1969; его же, О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров, в сб.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 3, М., 1973; Высоцкий С. А., Тоцкая И. Ф., Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской, в кн.: Культура и искусство Древней Руси. Сб. ст., Л., 1967; Schlick A., Spiegel der Orgelmacher und Organisten (Speyer, 1511), Mainz, 1959; Praetorius M., Syntagma musicum, Bd 2 — De Organographia, Wolfenbüttel, 1619, Kassel-Basel — L.— N. Y., 1958; Türk D. G., Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, Halle, 1787; Töpfer J. G., Lehrbuch der Orgelbaukunst..., v. 1—4, Weimar, 1855, ²1888, то же, Mainz, 1955—60; Hopkins E. J., The organ, its history and construction, L.— N. Y., 1855, ²1877, Hilversum, 1965; Rimbault E. F., The early English organ builders and their works, L., [1864]; Cavaillé-Coll A., De l'orgue et de son architecture, P., 1872; Hill A. G., The organ-cases and organs of the middle ages and renaissance, v. 1—2, L., 1883—91, Hilversum, [1966]; Pirro A., L'orgue de J. S. Bach, P., 1895; Schweitzer A., Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst, Lpz., 1906, Wiesbaden, 1962; Farmer H. G., The organ of the ancients, L., 1931; Klotz H., Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock, Kassel, 1934; Frotscher G., Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, v. 1—2, B., 1935—36, ²1966; Němec V., Prazské varhany, [Praha, 1944]; Quoika R., Die altösterreichischen Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock, Kassel und Basel, [1953]; Handschin J., La naissance d'une musique russe d'orgue, vers 1914, в кн.: Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales. Offerts a Paul-Marie Masson, t. 2, P., [1955]; Williams P., The European organ 1450—1850, L., [1966]; Schuke H.-J., Orgelbauer aus der DDR in der Sowjetunion, «Musik und Gesellschaft», 1960, H. 8; Moser H. J., Orgelromantik, Ludwigsburg, 1961; Müngerf., Schweizer Orgeln von der Gotik bis zur Gegenwart, Bern, [1961]; Barnes W., The contemporary American organ, Glen Rock, L., 1964; Peeters F., The organ in the Soviet Union, «The Diapason», 1965, January, № 662; Dufourcq N., Le livre de l'orgue français 1589—1789, t. 2, P., 1969; Jakob F., Die Orgel. Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart, Bern — Stuttg., 1969; Gołos J., Polskie organy i muzyka organowa, Warsz., 1972.

Л. И. Ройзман.

ОРГАНИ́СТРУМ (позднелат. organistrum), вьель (франц. vielle, vielle à roue, итал. lira tedesca, нем. Leier, Drehleier, рус.— колёсная лира),— старинный нар. струн. муз. инструмент. Резонирующий деревянный корпус имеет форму ящика, груши, восьмёрки. Струн 4—6, из них нек-рые служат для исп. мелодии, а остальные — для выдерживания остинатных басов. Колесо, к-рое исполнитель с помощью особой ручки вращает левой рукой, выполняет функцию своеобразного смычка. Клавиши, нажимаемые правой рукой, приводят в действие механизм, изменяющий длину

средних струн. В 10—12 вв. звукоряд О. был диатоническим, объёмом в 1 октаву; позже (с 18 в.) стал хроматическим и расширился до 2-октав. В 10—14 вв. О.— инструмент нар. певцов-сказителей. В 18 в., после длит. периода забвения, О. пережил своё возрождение (особенно во Франции). Конструкция О. была усовершенствована, появились виртуозы — исполнители на О., выступавшие в дворянских салонах; для О. создавалась спец. лит-ра (пьесы франц. комп. Ш. Батона и Ж. Б. де Буамортье). В России О. известен с 17 в. На нём играли бродячие слепцы-лирники, аккомпанируя своему пению, странствующие музыканты, сказители. На Украине О. наз. ре ля, ры ля; в Белоруссии — ле ра. О. сохранился в Зап. Европе в муз. быту крестьян отд. р-нов Франции (напр., в Бретани).

Лит.: Schultz H., Instrumentenkunde, Lpz., ²1954.

Л. И. Ройзман.

ОРГА́ННЫЙ ПУНКТ, пе даль (нем. Orgelpunkt, франц. pédale inférieure, итал. pedale d'armonia, англ. pedal point),— выдержанный звук в басу, на фоне которого другие голоса движутся свободно, иногда вступая в функциональное противоречие с басом (вплоть до ухода в далёкие тональности); гармонич. согласованность О. п. и остальных голосов восстанавливается в момент его прекращения или незадолго до этого. Выразительность О. п. связана с гармонич. напряжением, определяющимся функциональным несовпадением выдерживаемого звука и др. голосов. О. п. обогащает звучание гармонич. вертикали, приводя к *полифункциональности*.

Наиболее часто употребляются О. п. на звуке *тоники* (I ступень лада) и *доминанты* (V ступень). О. п. представляет собой усиление соответствующей ладовой функции, распространение её не на один аккорд, а на обширное гармонич. построение. Тем самым он имеет объединяющее значение, скрепляя разнородные элементы развития верхних голосов. О. п. на тонике вносит в музыку ощущение устойчивости, порой и статичности; он находит наибольшее применение в заключит., а также начальных разделах муз. произведений (напр., заключит. раздел в сцене смерти Бориса из оперы «Борис Годунов», начало 1-го хора в «Страстях по Матфею» И. С. Баха). О. п. на доминанте соединяет в себе функционально неустойчивую басовую опору с неустойчивыми же, далёкими от тоники созвучиями в верхних голосах, к-рые оказываются подчинёнными доминантовой функции баса. Он придаёт музыке характер напряжённого ожидания. Наиболее типично применение его перед репризой (особенно в сонатном allegro — напр., I ч. 8-й сонаты c-moll для фп. Бетховена), также перед кодой; встречается и во вступлениях.

О. п. возможен не только в басу, но и в др. голосах (обычно наз. выдержанным звуком) — в верхнем (франц. pédale supérieure, итал. pedale, англ. inverted pedal, напр., III ч. 3-го квартета Чайковского) и среднем (франц. pédale intérieure или médiaire, итал. pedale, англ. internal pedal, напр., пьеса «Виселица» из фп. цикла «Ночной Гаспар» Равеля). Известны образцы двойного О. п.— одноврем. на звуках тоники и доминанты. Подобный О. п., в к-ром господствует тонич. функция, характерен для муз. фольклора разных народов («волыночные квинты»), применяется он и в проф. музыке, особенно при имитировании нар. музицирования (напр., V ч. 6-й симфонии Бетховена); двойной доминантовый О. п.— на звуках доминанты (нижний) и тоники (в переходе к финалу 5-й симфонии Бетховена). Изредка встречаются О. п. на др. ступенях (напр., на III ступени минора — в трио из II ч. 6-й симфонии Чайковского; выдержанный звук IV ступени — в фп. «Серенаде» Рахманинова). Эффект О. п. сохраняется и в тех случаях, когда образующий его звук не тянется, а повторяется (напр., IV картина из оперы «Садко» Римского-Корсакова) или когда повторяются краткие мелодич. фигуры (см. *Остинато*).

Как художеств. явление О. п. коренится в нар. музыке (сопровождение пения игрой на волынке и подобных инструментах; см. *Бурдон*). Происхождение термина «О. п.» связано с практикой раннего многоголосия, *органума*. Гвидо д'Ареццо (11 в.) описал в «Micrologus de disciplina artis musicae» (1025—26) двухголосный «парящий» органум с косвенным движением голосов («organum suspensum»):

F FG	GFF	DD	CF	GaG	FG	FFEDC
sexta	hora	se	dit	super		puteum
F FFF	FFFF	FF	FF	FFF	F	FFFFFF

Франко Кёльнский (13 в.), говоря (в трактате «Ars cantus mensurabilis») об органуме, применяет и сам термин «О. п.» — «organicus punctus». Под «пунктом» здесь подразумевается раздел органума, где выдержанному звуку кантуса контрапунктирует мелодич. рисунок верхнего голоса («пунктом» наз. и сам такой звук). В дальнейшем под О. п. стали понимать долгий педальный звук органа, широко используемый в органной музыке в соответствии с технич. возможностями инструмента (франц. термин point d'orgue во франц. музыковед. литературе означает или импровизац. каденцию солиста, или, чаще, фермату). В полифонич. формах средневековья и Возрождения явления О. п. часто вызваны техникой cantus firmus (у Г. де Машо, Жоскена Депре и др.), звукам к-рого придавалась большая продолжительность.

В 17—19 вв. О. п. приобрели (особенно в классич. муз. формах) динамич. свойства, стали мощными рычагами развития. В 19 в. О. п. начали использовать как колористич., жанрово-характеристич. средство (напр., «Колыбельная» Шопена, «Старый замок» из «Картинок с выставки» Мусоргского, II д. из оперы «Князь Игорь», «Песня Индийского гостя» из оперы «Садко»). В 20 в. появились иные способы применения О. п. (и остинато). Значение О. п. может иметь аккорд (напр., кода I ч. 8-й симфонии Шостаковича) или сложное созвучие. О. п. может приобретать характер фона (напр., вступление к «Весне священной») и необычные фактурные формы (напр., предыкт к репризе в IV ч. 2-й фп. сонаты Прокофьева — 15 резко акцентированных звуков cis как вводнотоновый предыкт к репризе в тональности d-moll).

Лит. см. при ст. *Гармония*.
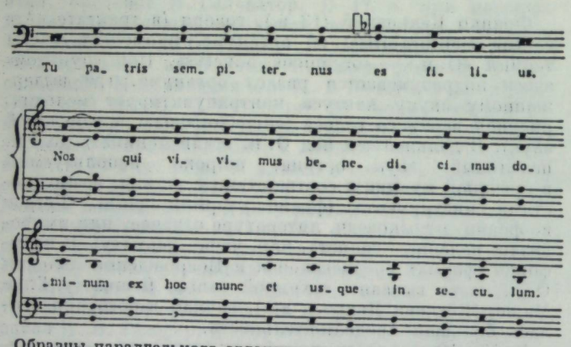
Ю. Н. Холопов.

ОРГАНУМ (позднелат. organum, от греч. ὄργανον — инструмент, орудие) — общее наименование неск. наиболее ранних видов европ. многоголосия (кон. 9 — сер. 13 вв.). Первоначально О. назывался только сопровождающий голос, позднее термин стал обозначением типа многоголосия. В широком смысле к О. относят всё раннее ср.-век. многоголосие; в узком — начальные, строгие его формы (параллельное движение квартами и квинтами, также с добавлением их октавных расширений), в отличие от развившихся в рамках О. и получивших собств. названия типов и жанров многогол. письма.

О. охватывает неск. школ многогол. письма, притом не всегда связанных друг с другом генетически. Осн. виды О. (а также гл. этапы его историч. развития): параллельный (9—10 вв.); свободный (11 — сер. 12 вв.); мелизматический (12 в.); метризованный (кон. 12 — 1-я пол. 13 вв.).

Исторически О., по-видимому, предшествовала т. н. парафония в позднеримской музыке (по сведениям, исходящим от «Ordo romanum», 7—8 вв.; часть певцов папской «Схола канторум» наз. парафонистами; предполагается, что они пели в параллельных квартах и квинтах). Термин «organicum melos», близкий по смыслу к «О.», впервые встречается у Иоанна Скота Эриуге-

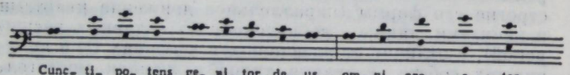
ны («De divisione naturae», 866). Первые дошедшие до нас образцы О. содержатся в анонимных теоретич. трактатах «Musica enchiriadis» и «Scholia enchiriadis» (9 в.). О. основывается здесь на хоральном напеве, к-рый дублируется совершенными консонансами. Голос, ведущий хоральную мелодию, наз. принципалисом (vox principalis — главный голос), а также (впоследствии) тенором (tenor — держащий); дублирующий голос — органалисом (vox organalis — органальный, или органумный, голос). Ритм точно не указан, голоса моноритмичны (принцип punctus contra punctum или nota contra notam). Помимо параллельного ведения в кварту или квинту, встречаются октавные удвоения голосов (aequisonae — равнозвучные):



Образцы параллельного органума из трактатов «Musica enchiriadis» (вверху) и «Scholia enchiriadis» (внизу).

Более поздняя англ. разновидность О.— *гимель* (cantus gemellus; gemellus — сдвоенный, близнец) допускает движение терциями (известный образец гимеля — гимн св. Магнусу Nobilis, humilis).

В эпоху Гвидо д'Ареццо развился др. вид О.— свободный О., или диафония (первоначально слово «диафония» было науч.-теоретическим, а «О.» — обиходно-практич. обозначением одного и того же явления; в нач. 12 в. термины «диафония» и «О.» стали определениями разл. техник композиции). Он также моноритмичен, но голоса в нём линеарно свободны; широко используются косвенное движение, противодвижение, а также перекрещивание голосов. Изложение принципов и образцы свободного О.— у Гвидо д'Ареццо в «Микрологе» (ок. 1025—26), в миланском трактате «Ad organum faciendum» (ок. 1150), у Джона Коттона в его труде «De musica» (ок. 1100); др. источники — Уинчестерский Тропарь (1-я пол. 11 в.), рукописи монастырей Сен-Марсьяль (Лимож, ок. 1150) и Сантьяго де Компостела (ок. 1140). Свободный О. (как и параллельный) обычно двухголосен.

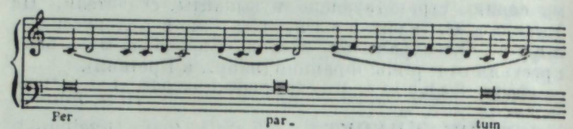


Образец органума из трактата «Ad organum faciendum».

О. параллельный и О. свободный по общему типу письма должны быть отнесены скорее к гомофонии (как подобие аккордового склада или как его крайние голоса), чем к полифонии в обычном смысле.

В О. зародился новый муз. склад — базирующееся на гармонии вертикальных созвучий многоголосие. В этом большое историч. значение О., обозначившего резкую грань между принципиально монодич. мышлением в муз. культуре всего Др. мира (включая и Др. Восток), монодическими же ранними формами христ. пения (1-е тысячелетие н. э.), с одной стороны, и основанной на этой новой (по типу — многоголосной) гармонии новозападной культурой — с другой. Поэтому рубеж 9—10 вв.— один из самых значительных в муз. истории. В последующие эпохи (вплоть до 20 в.) музыка существенно обновлялась, но оставалась многоголосной.

Ещё в рамках свободного О. нередка встречалось противопоставление одному звуку принципалиса нескольких в органалисе. Этот способ письма стал основным в мелизматич. О. На протянутый звук тенора (punctus organicus, punctus organalis) приходилось от неск. звуков до довольно длинной мелодии:

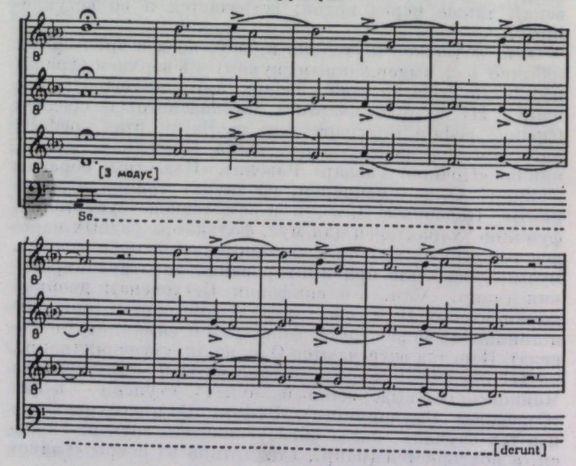


Органум из рукописей монастыря Сен-Марсьяль.

Мелизматич. О. (diaphonia basilica) имеет уже ярко выраженный полифонич. характер. Образцы мелизматич. О.— в кодексах Сантьяго-де-Компостела, Сен-Марсьяль и особенно парижской школы Нотр-Дам (в «Magnus liber organi» Леонина, к-рого называли optimus organista — лучший органист, в смысле «лучший органумист»). В кон. 12 в., помимо традиц. двухголосного (dupla) О., появляются первые образцы трёхголосного (tripla) и даже четырёхголосного (quadrupla). При неск. органалисах голоса имеют названия: дуплум (duplum — второй), триплум (triplum — третий) и квадруплум (quadruplum — четвёртый). Литургич. тенор по-прежнему сохраняет значение гл. голоса. Благодаря мелизматич. украшению каждого выдержанного тона тенора общие масштабы композиции увеличиваются до десятикратной длины.

Распространение модальной ритмики и строгая метризация О. (с кон. 12 в.) свидетельствуют о влиянии факторов, далёких от его первоначальной литургич. основы, и связывают О. со светским и нар. искусством. Это — закат иск-ва О. В органуме Леонина мелизматич. части композиции чередуются с метризованными. По-видимому, метризация определялась и увеличением числа голосов: организация более чем двух голосов делала неизбежной более точную их ритмич. координацию. Вершина О.— двух-, трёх- и даже четырёхголосные соч. Перотина (школа Нотр-Дам), названного optimus discantor (лучший дискантист):

Перотин. Градуал «Sederunt principes» (ок. 1199); органум квадруплум.



В рамках О. появились модальная ритмика и имитация (Сен-Марсьяль, Нотр-Дам), обмен голосов (Нотр-Дам).

В 12—13 вв. О. вливается в искусство *мотета*, ранние образцы к-рого очень близки метризованному О.

На всём протяжении своей истории О.— пение сольное и ансамблевое, а не хоровое, к-рое по-прежнему оставалось одноголосным (по Г. Хусману). Двух- и многоголосие О. было украшением церк. пения, такие песнопения первоначально исполнялись только в торжеств. случаях (напр., рождественские службы). По нек-рым сведениям, ранний О. исполнялся с участием инструментов.

Лит.: Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1—2, М.— Л., 1941; Riemann H., Geschichte der Musiktheorie im IX.— XIX. Jahrhundert, Lpz., 1898; Handschin J., Zur Geschichte der Lehre vom Organum, «ZfMw», 1926, Jg. 8, Heft 6; Chevaillier L., Les theories harmoniques, в кн.: Encyclopédie de la musique..., [v. 1], P., 1925 (рус. пер.— Шевалье Л., История учений о гармонии, под ред. и с дополнениями М. В. Иванова-Борецкого, М., 1932); Wagner P., La paraphonie, «Revue de Musicologie», 1928, № 25; Perotinus: Organum quadruplum «Sederunt principes», hrsg. v. R. Ficker, W.— Lpz., 1930; Besseler H., Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam, [1937]; Georgiades Thr., Musik und Sprache, B.— Gött.—Hdlb., [1954]; Jammers E., Anfänge der abendländischen Musik, Stras.—Kehl, 1955; Waeltner E., Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, Hdlb., 1955 (Diss.); Chominski J. M., Historia harmonii i kontrapunktu, t. 1, [Kr., 1958] (укр. пер.: Хоминський Й., Історія гармонії та контрапункту, т. 1, Київ, 1975); Dahlhaus C., Zur Theorie des frühen Organum, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 1958, [Bd 42]; его же, Zur Theorie des Organum im XII. Jahrhundert, там же, 1964, [Bd 48]; Machabey A., Remarques sur le Winchester Troper, в кн.: Festschrift H. Besseler, Lpz., 1961; Eggebrecht H., Zaminer F., Ad organum faciendum, Mainz, 1970; Gerold Th., Histoire de la musique..., N. Y., 1971; Besseler H., Gülke P., Schriftbild der mehrstimmigen Musik, Lpz., [1973]; Reckow F., Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit, в сб.: Forum musicologicum. 1. Basler Studien zur Musikgeschichte, Bd 1, Bern, 1975.

Ю. Н. Холопов.

ОРДЖОНИКИ́ДЗЕ Гиви Шиоевич (р. 9 VI 1929, Тбилиси) — сов. музыковед. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1967). Кандидат искусствоведения (1959). Чл. КПСС с 1954. Окончил в 1952 историч. ф-т Тбилисского ун-та, в 1953 теоретико-композиторский ф-т, в 1957 аспирантуру Тбилисской консерватории; в 1955—68 преподавал в этой консерватории (с 1963 доцент). С 1968 ст. науч. сотрудник Ин-та философии АН Груз. ССР. С 1974 первый секретарь правления СК Груз. ССР. Осн. круг творч. интересов О.— эстетика, социология, муз. т-р, совр. музыка.

Соч.: А. Баланчивадзе, М., 1959; К вопросу о специфике музыкального мышления, в сб.: Вопросы музыкознания, сб. статей, т. 3, М., 1960; Фортепьянные сонаты Прокофьева, М., 1962; «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева, в сб.: Музыка советского балета, М., 1962; Музыка в творчестве Шекспира, в сб.: Шекспир и музыка, Л., 1964; Шекспир в симфонической музыке романтиков, там же; Шекспир и Прокофьев, там же; Опера-скерцо, «СМ», 1964, № 11; О восприятии музыки, «МЖ», 1965, № 18; Оперы Верди на сюжеты Шекспира, М., 1967; «Казнь Степана Разина» Д. Д. Шостаковича, в сб.: Музыка и современность, вып. 4, М., 1966; Тринадцатая симфония Д. Шостаковича, в сб.: Дмитрий Шостакович, М., 1967; Зарницы поэзии, «СМ», 1968, № 9; Восьмая симфония Шостаковича, «МЖ», 1968, № 23; Кто ты, прекрасная цыганка?, «СМ», 1970, № 7; Симфонии Бетховена, «МЖ», 1970; № 15, 16, 18, 20—24; Роль творческой индивидуальности в становлении национального стиля, «СМ», 1971, № 9; Поэзия оперного искусства, там же, 1972, № 5; К вопросу о диалектике идей рока в музыке Бетховена, в сб.: Бетховен, вып. 2, М., 1972; Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке, в сб.: Музыкальный современник, вып. 1, М., 1973; О динамике национального стиля, в сб.: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность, М., 1973; О Четырнадцатой симфонии Дмитрия Шостаковича и его сочинениях кон. 60-х — нач. 70-х гг., в сб.: Социалистическая музыкальная культура. Традиции. Проблемы. Перспективы, М., 1974; Прокофьев в ГАБТе, «СМ», 1974, № 10; О воспитании композиторской молодежи, там же, 1975, № 11; О диалектике национального и интернационального, там же, 1975, № 12; О природе прекрасного в музыке Хачатуряна, в сб.: Арам Ильич Хачатурян, М., 1975; Становление. (Рапсодия на тему «Гия Канчели»), «СМ», 1976, № 10; Живая музыка Вагнера, там же, 1976, № 4; Р. Штраус, в кн.: Музыка XX в., ч. 1, кн. 2, М., 1977; От «Ариадны» до «Каприччо», в сб.: Музыкальный современник, вып. 2, 1977; на груз. яз.— Некоторые вопросы романтической эстетики и соната Шопена b-moll, «Сабчота хеловнеба», 1960, № 3; Слово молодым, там же, 1974, № 2; Сегодняшний день грузинской музыки, там же, 1976, № 10.

И. М. Ямпольский.

ÖРЕЛЬ (Orel) Альфред (3 VII 1889, Вена — 11 IV 1967, там же) — австр. муз. критик и музыковед. Получил юридич. образование. Как музыковед занимался с 1917 под рук. Г. Адлера. В 1919 защитил диссертацию («Главный голос в Salve Regina Тридентского кодекса» — «Die Hauptstimme in den Salve Regina der Trienter Codices»). С 1918 руководитель муз. отдела Венской гор. б-ки и в 1940—45— муз.-историч. ин-та Венского ун-та; в 1929—45 профессор. С 1920 чл. об-ва «Памятники музыкального искусства Австрии». Организовал в Вене выставки, посв. Л. Бетховену (1927), Ф. Шуберту (1928), Й. Гайдну (1932); совм. с Р. Хасом организовал в 1927 во Франкфурте-на-Майне австр. сектор выставки «Музыка в жизни народов», в 1928 в Вене Междунар. конгресс по изучению творчества Ф. Шуберта, с этого же года начал подготовку полного собр. соч. А. Брукнера. Исследования О. посв. вопросам формы в мотетах 15 в., Л. Бетховену, А. Брукнеру. Работы О., основанные на новых материалах и содержащие порой интересные наблюдения, не отличаются, однако, глубиной. Совм. с Р. Финкером издал произв. из «Тридентских кодексов» в «Памятниках музыкального искусства Австрии» («DTÖ», 1920, Jahrg. 27, Bd 53). Почётный чл. «Моцартеума» (1959).

Соч.: Einige Grundformen der Motettkomposition im 15. Jahrhundert, «StMw», 1920, [Bd 7]; Unbekannte Frühwerke Anton Bruckners, W., 1921; Ein Wiener Beethoven-Buch, W., 1921; Anton Bruckner. Das Werk — Der Künstler — Die Zeit, W.— Lpz., 1925; Der junge Schubert, W.— Lpz., 1940; Mozarts deutscher Weg, eine Deutung aus Briefen, W., 1941, ²1943; Grillparzer und Beethoven, W., 1941; Mozart in Wien, W., 1944; Hugo Wolf, W., 1947; Johannes Brahms, Olten, 1948; Goethe als Operndirektor, Bregenz, 1949; Bruckner-Brevier. Briefe, Dokumente, Berichte, W., 1953; Musikstadt Wien, W., 1953; Mozart, Gloria Mundi, Salzburg, 1956.

Лит.: Racek Fr., A. Orel, «ÖMz», 1958, Jahrg. 13, S. 473—475; его же, A. Orel, там же, 1967, Jahrg. 22, S. 347—48; Festschrift A. Orel, hrsg. von H. Federhofer, W.— Wiesbaden, 1960; Federhofer H., A. Orel zum Gedächtnis, «MI», 1967, Jahrg. 20, S. 363—64; Senn W., A. Orel, «AMI», 1968, Jahrg. 40.

Т. Н. Соловьёва.

ОРЕШКЕ́ВИЧ Фёдор Гаврилович [24 IV (6 V) 1872, по уточнённым данным, Одесса — 2 X 1932, Киев] — сов. певец (лирико-драматический тенор). Окончив юнкерское уч-ще, до 1897 служил офицером. В 1897—1900 учился пению у Ф. И. Гущина в Петербурге. В 1900 был принят в Мариинский т-р; в сезоне 1904/05 пел в Варшаве. В 1906—13 и 1915—25 был солистом Киевского оперного т-ра, в 1914—15 — Большого т-ра в Москве.

О. обладал красивым, гибким голосом с особо развитым верхним регистром, музыкальностью, артистич. обаянием. Ему одинаково хорошо удавались как лирич., так и драм. партии. Среди партий: Ленский, Герман, Владимир Дубровский, Владимир Игоревич, Берендей; Лыков («Царская невеста»), Шуйский, Голицын («Борис Годунов», «Хованщина»), Князь, Хозе, Лоэнгрин; Зигмунд («Валькирия»), Понтек, Вертер, Альфред, Герцог и др.

Последние годы жизни занимался педагогич. деятельностью, преподавал в Киевской консерватории и Муз.-драм. ин-те им. Лысенко. У него училась В. Н. Гужова.

Лит.: Лисенко І., Федір Орешкевич, «Музика», 1972, № 4.

Л. С. Кауфман.

ОРИ́К (Auric) Жорж (р. 15 II 1899, Лодев, Лангедок) — франц. композитор. Чл. Ин-та Франции (1962). Занимался в консерватории г. Монпелье (фп.), затем в Парижской консерватории (класс контрапункта и фуги у Ж. Коссада), одноврем. в 1914—16 — в «Схола канторум» у В. д'Энди (класс композиции). Уже в 10 лет начал сочинять, в 15 лет дебютировал как композитор (в 1914 в концертах Нац. муз. об-ва исполнялись его романсы). В 1920-е гг. входил в «*Шестёрку*». Как и др. члены этого объединения, О. живо реагировал на новые веяния века. Напр., влияния джаза ощущаются в его фокстроте «Прощай, Нью-Йорк» («Adieu, New

York», 1920). Молодой композитор (ему Ж. Кокто посв. брошюру-памфлет «Петух и Арлекин», 1918) увлекался т-ром, мюзик-холлом. В 20-е гг. он написал музыку ко многим драм. спектаклям: «Докучные» Мольера (позже переработал в балет),



«Свадьба Фигаро» Бомарше, «Мальбрук в поход собрался» Ашара, «Птицы» Зиммера и Менье по Аристофану; «Молчаливая женщина» Ашара и Бен-Джонсона и др. В эти годы начал сотрудничать с С. П. Дягилевым и его труппой «Русский балет», к-рая пост. балет О. «Докучные» (1924), а также специально для неё написанные балеты «Матросы» (1925), «Пастораль» (1926), «Воображаемые» (1934). С появлением звукового кино О., увлёкшись этим массовым иск-вом, пишет музыку к фильмам, в т. ч. «Кровь поэта» (1930), «Свободу нам» (1932), «Цезарь и Клеопатра» (1946), «Красавица и чудовище» (1946), «Орфей» (1950). Входил в правление Нар. муз. федерации (с 1935), участвовал в антифашистском движении. Создал ряд массовых песен, в т. ч. «Споёмте, девушки» (сл. Л. Муссинака), к-рая была своего рода гимном франц. молодёжи в годы перед 2-й мировой войной. С кон. 50-х гг. О. пишет сравнительно мало. С 1954 президент Об-ва по охране авторских прав композиторов и муз. издателей, в 1957—60 президент «Концертов Ламурё», в 1962—68 генеральный директор Нац. оперных т-ров («Гранд-Опера» и «Опера комик»).

Художник-гуманист, О.— один из ведущих совр. франц. композиторов. Его отличают богатый мелодич. дар, склонность к острой шутке, иронии. Для музыки О. характерны ясность мелодич. рисунка, подчёркнутая простота гармонич. языка. Гуманистич. пафосом проникнуты такие его произв., как «Четыре песни страдающей Франции» (на сл. Л. Арагона, Ж. Сюпервьеля, П. Элюара, 1947), цикл из 6 поэм на сл. Элюара (1948). Среди камерно-инстр. соч. выделяется драм. фп. соната F-dur (1931). Одно из наиболее значительных его произведений — балет «Федра» (по сценарию Кокто, 1950), к-рый французские критики называли «хореографической трагедией».

Соч.: балеты — Докучные (Les fâcheux, 1924, Монте-Карло); Матросы (Les matelots, 1925, Париж), Пастораль (1926, там же), Чары Альчины (Les enchantements d'Alcine, 1929, там же), Соперничество (La concurrence, 1932, Монте-Карло), Воображаемые (Les imaginaires, 1934, там же), Художник и его модель (Le peintre et son modèle, 1949, Париж), Федра (1950, Флоренция), Светлый путь (Le chemin de lumière, 1952), Комната (La chambre, 1955, Париж), Бал воров (Le bal des voleurs, 1960, Нерви); для орк.— увертюра (1938), сюита из балета «Федра» (1950), симф. сюита (1960) и др.; сюита для гитары и орк.; камерно-инстр. ансамбли; для фп.— прелюдии, соната F-dur (1931), экспромты, 3 пасторали, Партита (для 2 фп., 1955); романсы, песни, музыка для драм. т-ра и кино.

Лит. соч.: Autobiography, в кн.: Bruyr J., L'écran des musiciens, P., [1930]; Notice sur la vie et les travaux de J. Ibert, P., 1963 (рус. пер. фрагмента из работы— Искать свой стиль, свой язык..., «СМ», 1971, № 5).

Лит.: Новая французская музыка. «Шесть». Сб. ст. И. Глебова, С. Гинзбурга и Д. Мило, Л., 1926; Шнеерсон Г., Французская музыка XX века, М., 1964, ²1970; его же, Двое из «Шестёрки», «МЖ», 1974, № 4; Косачева Р., Жорж Орик и его ранние балеты, «СМ», 1970, № 9; Landormy P., La musique française après Débussy, [P., 1943]; Rostand C., La musique française contemporaine, P., 1952, ²1957; Jourdan-Morhange J., Mes amis musiciens, P., [1955] (рус. пер. — Журдан-Моранж Э., Мои друзья музыканты, М., 1966); Goléa A., G. Auric, P., [1958]; Dumesnil R., Histoire de la musique des origines à nos jours, v. 5 — La première moitié du XXe siècle, P., 1960 (рус. пер. фрагмента из работы — Дюменильр., Современные французские композиторы группы «Шести», Л., 1964); Poulenc F., Moi et mes amis, P.— Gen., [1963] (рус. пер.— Пуленк Ф., Я и мои друзья, Л., 1977).

И. А. Медведева.

ОРКЕСТР (от греч. ὀρχήστρα — круглая, позже полукруглая площадка антич. театра, где, совершая ритмич. движения, пел свои партии хор трагедии и комедии, от ὀρχέομαι — танцую) — предназначенный для совместного исполнения муз. произв. коллектив музыкантов, играющих на разл. инструментах.

До сер. 18 в. слово «О.» понимали в антич. смысле, относя его к месту расположения музыкантов (Walther, Lexikon, 1732). Лишь в работе И. Маттезона «Заново открытый оркестр» («Das neu-eröffnete Orchestre», 1713) слово «О.» наряду со старым смыслом приобрело и новый. Совр. определение оно впервые получило у Ж. Ж. Руссо в «Музыкальном словаре» («Dictionnaire de la musique», 1767).

Существует неск. принципов классификации О.: основной из них — деление О. по инстр. составу. Различают смешанные составы, включающие инструменты разных групп (симф. О., эстр. О.), и однородные (например, *струнный оркестр*, *духовой оркестр*, О. удар. инструментов). Однородные составы имеют свои подразделения: напр., струнный О. может состоять из смычковых или из щипковых инструментов; в духовом О. различают однородный — медный состав («банда») либо смешанный, с добавлением деревянных духовых, иногда ударных. Др. принцип классификации О. исходит из назначения их в муз. практике. Бытуют, напр., *военный оркестр*, эстр. О. Особый вид О. представляют многочисл. нац. ансамбли и О. нар. инструментов, как однородных по составу (домровый О.), так и смешанных (в частности, неаполитанский оркестр, состоящий из мандолин и гитар, *тараф*). Нек-рые из них стали профессиональными (*Великорусский оркестр*, созданный В. В. Андреевым, О. узбекских нар. инструментов, организованный А. И. Петросянцем, и др.). Для О. нац. инструментов Африки и Индонезии характерны составы с преобладанием ударных, напр. *гамелан*, О. барабанов, О. ксилофонов. В европ. странах высшей формой совместного инстр. исполнительства стал симф. О., состоящий из смычковых, духовых и ударных инструментов. Все партии струнных исполняются в симф. О. целой группой (минимум двумя музыкантами); этим О. отличается от инстр. ансамбля, где каждый музыкант играет отд. партию.

История симф. О. восходит к рубежу 16—17 вв. Большие инстр. коллективы существовали и ранее — в античности, средневековье, в эпоху Возрождения. В 15—16 вв. в торжеств. случаях собирались придв. ансамбли, к-рые включали все семейства инструментов: струнные смычковые и щипковые, деревянные и медные духовые, клавишные. Однако до 17 в. не было ансамблей, действующих регулярно; исполнение музыки приурочивалось к празднествам и иным событиям. Появление О. в совр. значении слова связано с возникновением на рубеже 16—17 вв. новых жанров гомофонной музыки, таких, как *опера*, *оратория*, сольный вок. *концерт*, в к-рых О. стал выполнять функцию инструментального сопровождения вокальных голосов. При этом коллективы типа О. нередко носили др. названия. Так, итал. композиторы кон. 16— нач. 17 вв. чаще всего обозначали их терминами «концерт» (например, «Concerti di voci e di stromenti» у М. Гальяно), «капелла», «хор» и др.

Развитие О. определялось мн. материальными и художеств. факторами. Среди них 3 важнейших: эволюция орк. инструментов (изобретение новых, совершенствование старых, исчезновение из муз. практики устаревших инструментов), развитие орк. исполнительства (новые приёмы игры, расположение музыкантов на эстраде или в орк. яме, управление О.), с к-рым связана история самих орк. коллективов, и, наконец, изменение орк. мышления композиторов. Т. о., в истории О. тесно переплетены материальные и муз.-эстетич. компоненты. Поэтому при рассмотрении судеб О. имеется в виду не столько история *инструментовки* или орк. стилей, сколько материальные компоненты развития

О. История О. в этом плане условно делится на три периода: О. примерно с 1600 по 1750; О. 2-й пол. 18 — нач. 20 вв. (ориентировочно до начала 1-й мировой войны 1914—18); О. 20 в. (после 1-й мировой войны).

О. в период 17—1-й пол. 18 вв. От эпохи Возрождения О. унаследовал богатый по тембровому и тесситурному подбору инструментарий. Важнейшими принципами классификации орк. инструментов в нач. 17 в. были: 1) подразделение инструментов по физич. природе звучащего тела на струнные и духовые, предложенное А. Агаццари и М. Преториусом; последний выделял также и ударные. Однако в объединение, напр., струнных включаются, по Преториусу, все инструменты «с натянутыми струнами», как ни различны они по тембру и звукоизвлечению, — *виолы*, *скрипки*, *лиры*, *лютни*, *арфы*, *трумшайт*, *монохорд*, *клавикорд*, *чембало* и др. 2) Разделение инструментов внутри одного типа по тесситуре, определяемой их размером. Так возникали семейства однородных инструментов, включающие обычно 4, иногда и более тесситурных разновидностей, соответствующих человеческим голосам (сопрано, альт, тенор, бас). Они представлены в таблицах инструментов в ч. 2 «Свода музыкальной науки» («Syntagma musicum», ч. II, 1618). Композиторы рубежа 16—17 вв. располагали, т. о., разветвлёнными семействами струнных, духовых и ударных. Среди семейств струнных особенно важную роль играли виолы (дискантовые, альтовые, большие басовые, контрабасовые; особые разновидности — виоль д'амур, баритон, виола-бастарда), лиры (в т. ч. да браччо), скрипки (4-струнная дискантовая, теноровая, басовая, 3-струнная французская — *пошетта*, дискантовая малая, настроенная на кварту выше), лютни (лютня, *теорба*, архилютня и др.). Среди духовых инструментов были распространены флейтовые (семейство продольных флейт); инструменты с двойной тростью: свирелевые (среди них группа *бомбард* от басового поммера до дискантовой свирели), кривые рожки — круммгорны; амбушюрные инструменты: *цинки* деревянные и костяные, тромбоны разл. размеров, трубы; ударные (литавры, наборы колокольчиков и др.). Вок.-инстр. мышление композиторов нач. 17 в. прочно опиралось на тесситурный принцип. Все голоса и инструменты дискантовой тесситуры, как и инструменты альтовой, теноровой и басовой тесситур, объединялись в унисон (их партии записывались на одной строке).

Важнейшей чертой зарождающегося на грани 16—17 вв. гомофонного стиля, равно как и гомофонно-полифонич. письма (И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и др. композиторов), стал basso continuo (см. *Генерал-бас*); в связи с этим наряду с мелодич. голосами и инструментами (скрипки, виолы, разл. духовые) появилась т. н. группа continuo. Инстр. состав её менялся, но функция (исполнение баса и сопровождающей многогол. гармонии) оставалась неизменной. В начальный период развития О. (напр., итал. оперные школы) в группу continuo входили орган, чембало, лютня, теорба, арфа; во 2-й пол. 17 в. количество инструментов в ней резко уменьшается. Во времена Баха, Генделя, композиторов франц. классицизма она ограничивается клавишным инструментом (в церк. музыке — орган, чередуясь с чембало, в светских жанрах — одно или два чембало, в опере иногда теорба) и басами — виолончелью, контрабасом (Violono), нередко фаготом.

Для О. 1-й пол. 17 в. характерна нестабильность составов, вызванная многими причинами. Одна из них — пересмотр ренессансных традиций в подборе и группировке инструментов. Радикально обновлялся инструментарий. Уходили из муз. практики лютни, виолы, вытесняемые скрипками — инструментами более сильного тона. Бомбарды окончательно уступили место развившимся из басового поммера фаготам и реконструированным из дискантовой свирели гобоям; исчезли цинки. Продольные флейты вытесняются поперечными, превосходящими их силой звука. Уменьшилось количество тесситурных разновидностей. Однако этот процесс не завершился ещё и в 18 в.; напр., в оркестре Баха нередко появляются такие струнные, как violino piccolo, violoncello piccolo, а также лютня, виола да гамба, виоль д'амур.

Др. причина нестабильности составов — случайность подбора инструментов в придв. оперных театрах или в соборах. Как правило, композиторы писали музыку не для общепринятого, стабильного состава, а для состава О. определ. театра или придв. капеллы. В нач. 17 в. на титульном листе партитуры нередко делалась надпись: «buone da cantare et suonare» («годно для пения и игры»). Иногда в партитуре или на титульном листе фиксировался состав, наличествовавший в данном театре, как это имело место в партитуре оперы «Орфей» Монтеверди (1607), к-рую он написал для придв. театра в Мантуе.

Изменение инструментария, связанное с новыми эстетич. запросами, способствовало изменению внутр. организации О. Постепенная стабилизация орк. составов шла прежде всего по линии зарождения совр. нам понятия орк. группы, объединяющей инструменты, родственные по тембру и динамич. свойствам. Дифференциация темброво-однородной струнной смычковой группы — скрипок разных размеров — произошла прежде всего в практике исполнительства (впервые в 1610 в парижском смычковом О. «24 скрипки короля»). В 1660—85 в Лондоне по парижскому образцу была организована «Королевская капелла Карла II» — О. из 24 скрипок.

Кристаллизация струнной группы без виол и лютен (скрипки, альты, виолончели, контрабасы) явилась важнейшим завоеванием О. 17 в., нашедшим отражение прежде всего в оперном творчестве. Для смычкового О. с continuo написана опера «Дидона и Эней» Пёрселла (1689), для струнного О. с эпизодич. добавлением трио духовых — «Кадм и Гермиона» Люлли (1673). Деревянная и медная духовые группы в О. барокко ещё не сложились, хотя все осн. деревянные духовые, кроме кларнетов (флейты, гобои, фаготы), уже вводятся в О. В партитурах Ж. Б. Люлли часто значится духовое трио: 2 гобоя (или 2 флейты) и фагот, а в операх Ф. Рамо («Кастор и Поллукс», 1737) — неполная группа деревянных духовых: флейты, гобои, фаготы. В оркестре Баха присущее ему тяготение к инструментарию 17 в. сказалось и в подборе духовых: старинные разновидности гобоя — oboe d'amore, oboe da caccia (прототип совр. англ. рожка) применяются в сочетании с фаготом либо с 2 флейтами и фаготом. Объединения медных инструментов также развиваются от ансамблей ренессансного типа (напр., цинк и 3 тромбона в Concertus Sacri Шейдта) к локальным медно-ударным группам (3 трубы и литавры в «Магнификате» Баха, 3 трубы с литаврами и валторны в его же кантате № 205). Количеств. состав О. в то время ещё не сложился. Струн. группа порой была малочисленной и неполной, подбор же духовых — нередко случайным (см. таблица 1 на полосе 94).

С 1-й пол. 18 в. проводилось разделение орк. составов в связи с общественной функцией музыки, местом её исполнения, аудиторией. Подразделение составов на церковные, оперные и концертные было связано и с понятиями церковного, оперного и камерного стилей. Подбор и количество инструментов в каждом из составов ещё колебались в широких пределах; тем не менее оперный О. (оратории Генделя также исполнялись в оперном т-ре) нередко был более насыщен духовыми инструментами, чем концертный. В связи с разл. сюжетными ситуациями наряду со струнными, флейтами и гобоями в нём часто присутствовали трубы и литавры,

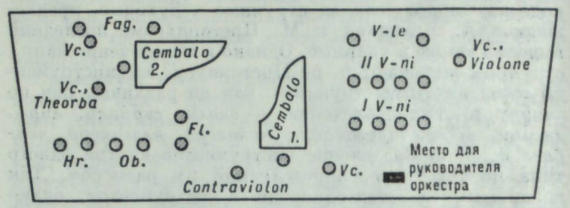
тромбоны (в Сцене ада в «Орфее» Монтеверди применён ансамбль из цинков и тромбонов). Изредка вводилась малая флейта («Ринальдо» Генделя); в последней трети 17 в. появляется валторна. В церк. О. обязательно входил орган (в группе continuo либо в роли концертирующего инструмента). В церк. О. в соч. Баха наряду со струнными нередко представлены деревянные духовые (флейты, гобои), иногда трубы с литаврами, валторны, тромбоны, удваивающие голоса хора (кантата № 21). Как в церк., так и в оперном О. существ. роль играли сопровождавшие сольное пение облигатные (см. *Obligato*) инструменты: скрипка, виолончель, флейта, гобой и др.

Концертный состав О. целиком зависел от места и характера музицирования. На торжеств. придв. церемониях эпохи барокко (коронация, венчание), в кафедральных соборах наряду с литургич. музыкой звучали инстр. концерты и фанфары, исполняемые придв. музыкантами.

Светские придв. концерты устраивались как в оперном т-ре, так и на открытом воздухе — на маскарадах, шествиях, фейерверках, «на воде», а также в залах родовых замков или дворцов. Все эти виды концертов требовали разл. составов О. и количества исполнителей. В «Музыке к фейерверку» Генделя, прозвучавшей в лондонском «Грин парке» 27 апр. 1749, участвуют только духовые и ударные (минимум 56 инструментов); в концертной же редакции, исполненной через месяц в Фаундлинг-госпитале, композитор, помимо 9 труб, 9 валторн, 24 гобоев, 12 фаготов, ударных, применил и струнные инструменты. В развитии собственно конц. О. наибольшую роль сыграли такие жанры эпохи барокко, как *concerto grosso*, сольный концерт, орк. сюита. Зависимость композитора от наличного — обычно небольшого — состава заметна и здесь. Тем не менее и в этих рамках композитор нередко ставил особые виртуозные и тембровые задачи, связанные с камерным стилем концертирования на гомофонно-полифонич. основе. Таковы 6 Бранденбургских концертов Баха (1721), каждый из к-рых имеет индивидуализированный состав солистов-исполнителей, точно перечисленных Бахом. В нек-рых случаях композитор указывал разл. варианты состава ad libitum (А. Вивальди).

Существ. влияние на структуру О. эпохи барокко оказали стереофонические (в совр. понимании) принципы многохорности. Идея пространственного сопоставления звучаний была воспринята в 17 в. от хор. антифонной полифонии 16 в. Расположение неск. хор. и инстр. капелл на хорах больших соборов создавало эффект пространственного расчленения звучности. Эта практика начала широко применяться в соборе св. Марка в Венеции, где работал Дж. Габриели, она была знакома и учившемуся у него Г. Шюцу, а также С. Шейдту и др. композиторам. Крайним проявлением традиции многохорного вок.-инстр. письма явилась исполненная в 1628 в Зальцбургском соборе праздничная месса О. Беневоли, для к-рой потребовалось 8 хоров (по утверждению современников их было даже 12). Воздействие многохорной концепции сказалось не только в культовой полифонич. музыке («Страсти по Матфею» Баха написаны для 2 хоров и 2 О.), но и в светских жанрах. Принцип concerto grosso — разделение всей массы исполнителей на две неравные группы, выполняющие разл. функции: concertino — группу солистов и concerto grosso (большой концерт) — аккомпанирующую группу, применялся также в О. оратории, оперы (Гендель).

В расположении музыкантов О. периода 1600—1750 отразились все названные выше тенденции. Насколько позволяют судить схемы, приведённые теоретиками 18 в., и гравюры, расположение музыкантов О. заметно отличалось от применявшегося позднее. Размещение музыкантов в оперном т-ре, конц. зале или соборе требовало индивидуальных решений. Центром оперного О. было чембало капельмейстера и расположенные около него струнные басы — виолончель и контрабас. Справа от капельмейстера находились струн. инструменты, слева — духовые (деревянные духовые и валторны), собранные возле второго, аккомпанирующего чембало. Здесь располагались также струн. басы, теорба, фаготы, образующие совместно со вторым чембало группу continuo. В глубине (справа) могли размещаться трубы и литавры. В концертном составе на первом плане около капельмейстера находились солисты, что способствовало равновесию звучности. Специфика подобной рассадки заключалась в функциональном объединении инструментов, образующих несколько пространственно разделённых звуковых комплексов: 2 группы continuo, группа concertino в концерте, иногда и в опере, 2 большие контрастные группы (струнные, деревянные) вокруг 2 чембало. Такая структура требовала многоступенного управления. Часть исполнителей следовала за аккомпанирующим чембало, О. в целом — за чембало капельмейстера. Широкое применение получил также способ двойного управления (см. *Дирижирование*).



Расположение музыкантов в оперном оркестре 18 в. (из книги: Quantz J., Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, Berlin, 1752, c. 134).

О. 2-й пол. 18 — нач. 20 вв. О. этого периода, охватывающего такие разл. стилистич. явления, как *венская классическая школа*, *романтизм*, преодоление романтич. тенденций, *импрессионизм* и многие несхожие между собой, имевшие собств. эволюцию нац. школы, тем не менее характеризуется единым общим процессом. Это — развитие орк. аппарата, неразрывно связанное с чётким расчленением фактуры по вертикали на основе гомофонно-гармонич. мышления. Оно нашло выражение в функциональном строении орк. ткани (выделение в ней функций мелодии, баса, выдержанной гармонии, орк. педали, контрапункта, фигурации). Основы этого процесса закладываются в эпоху венской муз. классики. К концу её был создан орк. аппарат (как по составу инструментов, так и по внутр. функциональной организации), ставший как бы исходной точкой для дальнейшего развития в О. романтиков, композиторов рус. школы.

Важнейший признак зрелости гомофонно-гармонич. тенденций в орк. муз. мышлении — отмирание в 3-й четв. 18 в. группы basso continuo. Аккомпанирующая функция чембало и органа вступила в противоречие с возрастающей ролью собственно орк. гармонии. Всё более чуждым орк. звучанию представлялся современникам и тембр клавесина. Тем не менее в новом жанре — симфонии — клавишный инструмент, несущий функцию basso continuo (чембало), встречается ещё довольно часто — в нек-рых симфониях мангеймской школы (Я. Стамиц, А. Фильс, К. Каннабих), в ранних симфониях Й. Гайдна. В церк. музыке функция basso continuo сохранилась вплоть до 90-х гг. 18 в. (Реквием Моцарта, мессы Гайдна).

В творчестве композиторов венской классич. школы переосмысливается подразделение на церковный, театральный и камерный составы О. С нач. 19 в. термин «церковный О.» фактически вышел из употребления.

Слово «камерный» стало применяться к ансамблям, противопоставляться орк. исполнительству. В то же время дифференциация оперного и концертного составов О. приобрела большое значение. Если состав оперного О. уже 18 в. отличался полнотой и разнообразием инструментария, то собственно конц. состав, равно как сами жанры симфонии и сольного концерта, находился в стадии становления, закончившегося лишь у Л. Бетховена.

Кристаллизация составов О. шла параллельно с обновлением инструментария. Во 2-й пол. 18 в. в связи с изменением эстетич. идеалов из муз. практики исчезали мн. инструменты — теорбы, виолы, гобои д'амур, продольные флейты. Конструировались новые инструменты, обогатившие тембровую и тесситурную шкалу О. Повсеместное распространение в опере в 80-е гг. 18 в. получил кларнет, сконструированный (ок. 1690) И. Деннером. Введением кларнета в симф. О. завершилось к нач. 19 в. формирование деревянной дух. группы. Короткий период расцвета пережил бассет-горн (corno di bassetto) — альтовая разновидность кларнета. В поисках низкого дух. баса композиторы обращались к контрафаготу (оратории Гайдна).

Во 2-й пол. 18 в. композитор всё ещё находился в прямой зависимости от наличного состава О. Обычно состав раннеклассич. О. 1760—70-х гг. сводился к 2 гобоям, 2 валторнам и струнным. Не было унифицировано в европ. О. и количество инструментов внутри струн. группы. Придв. О., в к-ром было более 12 струн. инструментов, считался большим. Тем не менее именно во 2-й пол. 18 в. в связи с демократизацией муз. жизни росла потребность в стабильных составах О. В это время возникли новые постоянные О., мн. из к-рых получили в дальнейшем широкую известность: О. «Духовных концертов» (concert spirituel) в Париже, О. Гевандхауза в Лейпциге (1781), О. Об-ва концертов консерватории в Париже (1828). (См. таблицу 2 на полосе 94.)

В России первые шаги в создании О. были сделаны лишь во 2-й пол. 17 в. В 1672 в связи с созданием придв. т-ра в Москву были приглашены иностр. музыканты. В нач. 18 в. Пётр I ввёл в России полковую музыку (см. *Военная музыка*). В 30-е гг. 18 в. при рус. дворе развивается театральная и концертная жизнь. В 1731 в Петербурге были учреждены штаты первого придв. О., состоявшего из иностр. музыкантов (при нём имелись русские ученики). В О. входили струнные, флейты, фаготы, медная группа без тромбонов, литавры, клавичембало (всего до 40 чел.). В 1735 в Петербург приглашена итал. оперная труппа во главе с Ф. Арайя, в О. к-рой играли рус. придв. музыканты. Во 2-й пол. 18 в. придв. О. разделился на 2 коллектива: «камер-музыканты первого О.» (по штатам 1791—47 чел., концертмейстер К. Каноббио) и «второго О. музыканты оные же бальные» (43 чел., концертмейстер В. А. Пашкевич). Первый О. почти целиком состоял из иностранцев, второй — из рус. музыкантов. Были распространены крепостные О.; нек-рые из них отличались высоким профессионализмом. Большую известность получил оркестр Н. П. Шереметева (усадьбы Останкино и Кусково, 43 музыканта).

В симф. творчестве Л. Бетховена окончательно окристаллизовался «классический», или «бетховенский», состав симф. О.: струнные, парный состав деревянных духовых (2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота), 2 (3 или 4) валторны, 2 трубы, 2 литавры (во 2-й пол. 19 в. классифицировался как малый состав симф. О.). 9-й симфонией (1824) Бетховен положил начало большому (в совр. значении) составу симф. О.: струнные, парный состав деревянных духовых с дополнит. инструментами (2 флейты и малая флейта, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота и контрафагот), 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона (впервые были применены в финале 5-й симфонии), литавры, треугольник, тарелки, большой барабан. Почти одноврем. (1822) 3 тромбона были применены и в «Неоконченной симфонии» Ф. Шуберта. В О. оперы 18 в. в связи со сценич. ситуациями включались инструменты, не входившие в конц. состав симф. О.: малая флейта, контрафагот. В группе ударных, помимо литавр, несущих ритмич. функции, появилось стойкое объединение, применяемое чаще всего в ориентальных эпизодах (т. н. турецкая или *«янычарская музыка»*): большой барабан, тарелки, треугольник, иногда малый барабан («Ифигения в Тавриде» Глюка, «Похищение из сераля» Моцарта). В отд. случаях появляются *колокольчики* (Glöckenspiel, «Волшебная флейта» Моцарта), тамтам («Траурный марш на смерть Мирабо» Госсека, 1791).

Первые десятилетия 19 в. ознаменованы радикальным усовершенствованием дух. инструментов, устранившим такие их недостатки, как фальшивая интонация, отсутствие хроматич. звукоряда медных инструментов. Флейта, а позже и др. деревянные дух. инструменты были снабжены клапанным механизмом (изобретение Т. Бёма), натуральные валторны и трубы — вентильным механизмом, сделавшим их звукоряд хроматическим. В 30-е гг. А. Сакс усовершенствовал басовый кларнет и сконструировал новые инструменты (саксгорны, саксофоны).

Новый толчок развитию О. дал романтизм. С расцветом программной музыки, пейзажного и фантастич. элемента в опере на первый план выдвинулись поиски орк. колорита и драм. выразительности тембра. При этом композиторы (К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт) первоначально оставались в рамках парного состава О. (в опере с привлечением разновидностей: малой флейты, англ. рожка и др.). Экономное использование ресурсов О. присуще М. И. Глинке. Колористич. богатство его О. достигнуто на основе струн. группы и парного состава духовых (с дополнит. инструментами); к валторнам и трубам он присоединяет тромбоны (3, реже 1). Решительный шаг в использовании новых возможностей О. сделал Г. Берлиоз. Предъявляя повышенные требования драматизма, масштабности звучания, Берлиоз значительно расширил состав О. В «Фантастической симфонии» (1830) он увеличил струн. группу, точно указав в партитуре количество исполнителей: не менее 15 первых и 15 вторых скрипок, 10 альтов, 11 виолончелей, 9 контрабасов. В этом соч. в связи с его подчёркнутой программностью композитор отошёл от прежнего строгого разграничения оперного и конц. составов, введя в симф. О. такие характерные в колористич. плане инструменты, как англ. рожок, малый кларнет, арфы (2), колокола. Увеличилась численность медной группы, в к-рую, помимо 4 валторн, 2 труб и 3 тромбонов, вошли 2 корнета-а-пистон и 2 *офиклеида* (позже заменённые тубами).

Творчество Р. Вагнера стало эпохой в истории О. Колористич. искания и стремление к плотности фактуры уже в «Лоэнгрине» привели к увеличению орк. аппарата до тройного состава (обычно 3 флейты или 2 флейты и малая флейта, 3 гобоя или 2 гобоя и англ. рожок, 3 кларнета или 2 кларнета и бас-кларнет, 3 фагота или 2 фагота и контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, басовая туба, ударные, струнные). В 1840-е гг. завершилось формирование совр. медной группы, в к-рую вошли 4 валторны, 2—3 трубы, 3 тромбона и туба (впервые введённая Вагнером в увертюре «Фауст» и в опере «Тангейзер»). В «Кольце нибелунга» О. стал важнейшим участником муз. драмы. Ведущая роль тембра в лейтмотивных характеристиках и поиски драм. экспрессии и динамич. мощности звучания побудили композитора ввести в О. исключительно дифференцированную тембровую шкалу (за счёт добавления тесситурных разновидностей деревянных дух. инструментов и труб). Состав О., т. о., увеличился до четверного. Медную группу Вагнер

укрепил сконструированным по его заказу квартетом валторновых (или «вагнеровских») туб (см. *Туба*). Радикально выросли требования, предъявляемые композитором к виртуозной технике орк. музыкантов.

Путь, намеченный Вагнером (частично продолженный А. Брукнером в жанре симфонии), не был единственным. Одноврем. в творчестве И. Брамса, Ж. Бизе, С. Франка, Дж. Верди, у композиторов рус. школы шло дальнейшее развитие «классической» линии оркестровки и переосмысление ряда романтич. тенденций. В оркестре П. И. Чайковского поиски психологич. выразительности тембра сочетались с крайне экономным использованием орк. средств. Отказавшись от расширения орк. аппарата в симфониях (парный состав, часто включающий 3 флейты), композитор лишь в программных соч., в поздних операх и балетах обращался к дополнит. краскам орк. палитры (напр., англ. рожку, басовому кларнету, арфе, челесте в балете «Щелкунчик»). В творчестве Н. А. Римского-Корсакова иные задачи — фантастич. колорит, изобразительность побудили композитора широко пользоваться (не выходя за пределы парно-тройного и тройного составов) как основными, так и характерными тембрами О. К дополнит. инструментам присоединились малый кларнет, альтовые разновидности флейты и трубы, увеличилось количество ударных, несущих декоративно-украшающие функции, были введены клавишные (по глинкинской традиции — фп., а также орган). Трактовка оркестра Н. А. Римским-Корсаковым, воспринятая рус. композиторами младшего поколения (А. К. Глазунов, А. К. Лядов, И. Ф. Стравинский в ранний период творчества), оказала влияние в сфере орк. колорита и на творчество зап.-европ. композиторов — О. Респиги, М. Равеля.

Большую роль в развитии тембрового мышления в 20 в. играл оркестр К. Дебюсси. Усиление внимания к колориту привело к перенесению функции темы на отд. мотивы или фактурно-фоновые и колористич. элементы ткани, а также осмыслению фонич. стороны О. как фактора формы. Эти тенденции обусловили утончённую дифференциацию орк. фактуры.

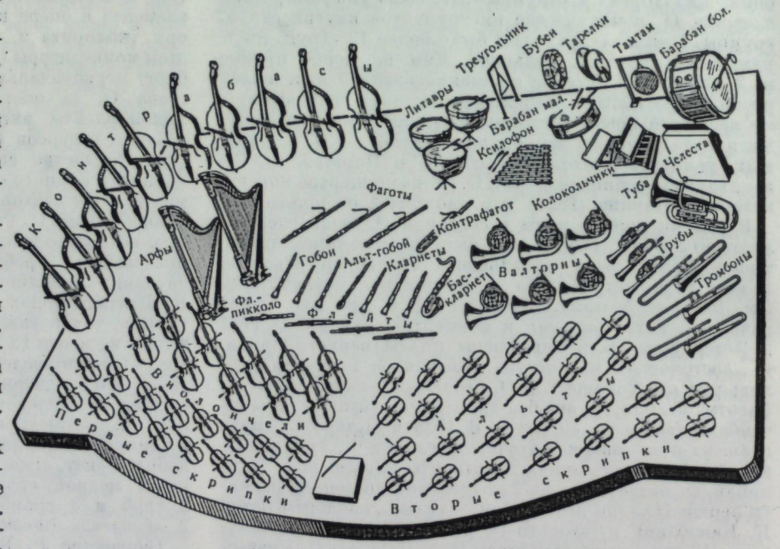
Дальнейшее развитие вагнеровских тенденций привело на грани 19—20 вв. к образованию в творчестве ряда композиторов (Г. Малер, Р. Штраус; Римский-Корсаков в «Младе», А. Н. Скрябин, а также Стравинский в «Весне священной») так называемого сверхоркестра — расширенного по сравнению с четверным составом О. Малер и Скрябин прибегали к грандиозному оркестровому составу для выражения своих мировоззренч. концепций. Апогеем этой тенденции явился исполнит. состав 8-й симфонии Малера (8 певцов-солистов, 2 смешанных хора, хор мальчиков, пятерной состав большого симф. О. с усиленной струн. группой, большим числом ударных и украшающих инструментов, а также органом).

Ударные инструменты в 19 в. не образовали стабилизированного объединения. К нач. 20 в. ударно-украшающая группа заметно расширилась. В неё вошли, помимо литавр, большой и малый барабаны, бубен, тарелки, треугольник, кастаньеты, тамтам, колокола, глокеншпиль, ксилофон. Часто включались в состав большого О. арфа (1 и 2), челеста, фп., орган, реже — «инструменты к случаю»: трещотка, ветряная машина, кнут-хлопушка и др.

В сер. и кон. 19 в. продолжают формироваться новые орк. коллективы: оркестр Нью-Йоркской филармонии (1842); оркестр Колонна в Париже (1873); оркестр Вагнеровского фестиваля в Байрёйте (1876); Бостонский оркестр (1881); оркестр Ламурё в Париже (1881); Придворный оркестр («Придворный музыкальный хор») в Петербурге (1882; ныне Академич. симф. О. Ленингр. филармонии).

В О. 19 в., в отличие от О. эпохи барокко, господствует о д н о х о р н о с т ь. Однако в музыке Берлиоза многохорность вновь нашла применение. В Tuba mirum из «Реквиема» Берлиоза, написанного для увеличенного состава большого симф. О., исполнители разделены на 5 групп: симф. О. и 4 группы медных инструментов, располагающиеся по углам храма. В опере (начиная с «Дон Жуана» Моцарта) также проявлялись такие тенденции: О. «на сцене», «за сценой», голоса певцов и инстр. соло «за сценой» либо «наверху» (Вагнер). Многоплановость пространств. размещения исполнителей нашла развитие в оркестре Г. Малера.

В рассадке музыкантов О. во 2-й пол. 18 в. и даже в 19 в. частично сохранились расчленение и разъединение тембровых комплексов, свойственные О. барокко. Однако уже в 1775 И. Ф. Рейхардт выдвинул новый принцип рассадки, суть к-рого — смешение и слияние тембров. Первые и вторые скрипки располагались



Рассадка музыкантов оперного оркестра.

справа и слева от дирижёра в одну линию, альты были поделены на две части и составляли следующий ряд, дух. инструменты размещались за ними в глубине. На этой основе позже возникло расположение орк. музыкантов, распространившееся в 19 и в 1-й пол. 20 вв. и впоследствии получившее наименование «европейской» рассадки: первые скрипки — слева от дирижёра, вторые — справа, альты и виолончели — сзади них, деревянные духовые — слева от дирижёра, медные — справа (в опере) или в две линии: сначала деревянные, за ними — медные (в концерте), сзади — ударные, контрабасы (см. рис. выше).

О. в 20 в. (после 1-й мировой войны 1914—18). 20 в. выдвинул новые формы исполнит. практики О. Наряду с традиц. оперными и концертными появились О. радио и телевидения, студийные О. Однако отличие О. радио от О. оперы и симфонического концерта, помимо функционального, заключается только в

рассадке музыкантов. Составы симф. О. крупнейших городов мира почти полностью унифицированы. И хотя в партитурах продолжают указывать минимальное количество струнных, чтобы соч. могли исполнять и менее крупные О., большой симф. О. 20 в. предполагает коллектив в 80—100 (иногда и более) музыкантов (см. таблицу 3 на полосе 95).

В 20 в. совмещаются 2 пути эволюции составов О. Один из них связан с дальнейшим развитием традиц. большого симф. О. Композиторы продолжают обращаться к парному составу (П. Хиндемит, «Художник Матис», 1938; Д. Д. Шостакович, симфония № 15, 1972). Большое место занял тройной состав, нередко расширенный за счёт дополнит. инструментов (М. Равель, опера «Дитя и волшебство», 1925; С. В. Рахманинов, «Симфонические танцы», 1940; С. С. Прокофьев, симфония № 6, 1947; Д. Д. Шостакович, симфония № 10, 1953; В. Лютославский, симфония № 2, 1967). Нередко композиторы обращаются и к четверному составу (А. Берг, опера «Воццек», 1925; Д. Лигети, «Lontano», 1967; Б. А. Чайковский, симфония № 2, 1967).

В то же время в связи с новыми идейно-стилистич. тенденциями в нач. 20 в. возник *камерный оркестр*. Во ми. симф. и вок.-симф. сочинениях используется лишь часть состава большого симф. О.— т. н. ненормативный, или индивидуализированный, состав О. Напр., в «Симфонии псалмов» Стравинского (1930) из традиц. большого состава изымаются кларнеты, скрипки и альты.

Для 20 в. характерно бурное развитие группы ударных, к-рые заявили о себе как о полноправном орк. объединении. В 20—30-е гг. удар. инструментам начали поручать не только ритмич., колористич., но и тематич. функции; они стали важным компонентом фактуры. В связи с этим группа ударных впервые получила самостоят. значение в симф. О., поначалу в О. ненормативного и камерного состава. Примерами могут служить «История солдата» Стравинского (1918), «Музыка для струнных, ударных и челесты» Бартока (1936). Появились произв. для состава с преобладанием ударных либо исключительно для них: например, «Свадебка» Стравинского (1923), в состав к-рой входят, помимо солистов и хора, 4 фортепьяно и 6 групп ударных; «Ионизация» Вареза (1931) написана для одних ударных инструментов (13 исполнителей). В группе ударных преобладают инструменты без определ. высоты звука, среди них получили распространение разнозвучащие инструменты одного вида (набор больших барабанов либо тарелок, гонгов, вуд-блоков и т. д.). В сер. и особенно 2-й пол. 20 в. удар. группа заняла равноправное со струнной и духовыми группами положение как в нормативных («Турангалила» Мессиана, 1946—48), так и в ненормативных составах О. («Антигона» Орфа, 1949; «Цвета небесного города» Мессиана для фп. соло, 3 кларнетов, 3 ксилофонов и металлич. удар. инструментов, 1963; «Страсти по Луке» Пендерецкого, 1965). В отд. О. увеличилась и сама группа ударных. В 1961 в Страсбурге был организован спец. ансамбль ударных (140 инструментов и разл. звучащих предметов).

Стремление обогатить тембровую шкалу О. привело к эпизодич. включению в симф. О. электроинструментов. Таковы сконструированные в 1928 «волны Мартено» (А. Онеггер, «Жанна д'Арк на костре», 1938; О. Мессиан, «Турангалила»), электрончум (К. Штокхаузен, «Prozession», 1967), ионика (Б. Тищенко, 1-я симфония, 1961). Делаются попытки включить в О. джазовый состав. В 60—70-е гг. в аппарат О. в качестве одного из компонентов звучания начали вводить магнитофонную запись (Э. В. Денисов, «Солнце инков», 1964). К. Штокхаузен («Mixtur», 1964) определил подобное

Таблица 1

Город	Принадлежность оркестра	Год	Скрипки	Альты	Виолончели	Контрабасы	Флейты	Гобои	Кларнеты	Фаготы	Валторны	Трубы	Тромбоны	Литавры	Прочие инструменты	Общее число
Венеция	Собор св. Марка	1685	8	16	—	—	—	1	—	1	—	2	3	—	4 теорбы, 1 цинк	36
Дрезден	Придв. оркестр	1697	6	—	—	—	—	6	—	3	—	3	—	1	1 теорба, 6 исполнителей на др. инструментах	26
Кётен	Придв. капелла герцога Леопольда	ок. 1720	6	—	1	—	2	1	—	1	—	1	—	—	1 гамба	13
Мангейм	Придв. оркестр	1720	12	2	2	3	15						—	?	—	34
Неаполь	Опера Сан-Карло	1737	24	6	3	3	—	2	—	3	—	2	—	—	2 чембало	45
Париж	Опера	1751	16	6	12	—	5		—	4	—	1	—	1	1 клавесин	46

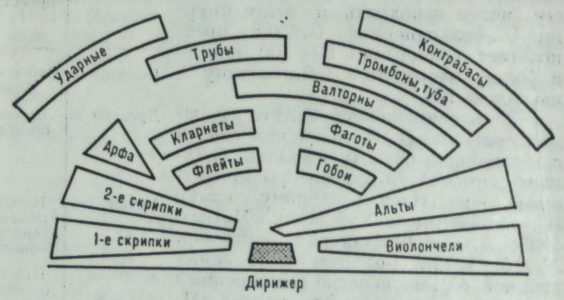
Примечание.— Возможно, один музыкант играл на двух инструментах.

Таблица 2

Город	Принадлежность оркестра	Год	1-е скрипки	2-е скрипки	Альты	Виолончели	Контрабасы	Флейты	Гобои	Кларнеты	Фаготы	Валторны	Трубы	Тромбоны	Литавры	Прочие инструменты	Общее число
Париж	«Духовные концерты»	1751	16		2	6	2	5	—	5	2	1	—	1	—	40
Мангейм	Придв. оркестр	1756	10	10	4	4	2	4	2	—	2	4	12	—	2	—	56
Штутгарт	Придв. опера (Н. Йомелли)	1757	15		?	4	2	3	3	—	—	4	—	—	—	—	31
Милан	Опера («Митридат» Моцарта)	1771	24		6	2	6	2	2	—	2	4	2	—	—	2 чембало	52
Лейпциг	Гевандхауз	1781	6	6	3	4		2	2	—	3	2	2	—	1	—	31
Петербург	1-й придв. оркестр	1791	21		5	4	3	2	2	3	2	4	—	—	—	1 арфа	47
Прага	Опера	1796	3	4	2	1	2	2	2	2	2	2	—	1(?)	—	—	≈25
Вена	Придв. капелла (Бетховен)	1813	4	4	2	2	2	2	2	2	2	2	2(?)	?	—	—	≈28
Вена	Концерт в Редутензале (Бетховен)	1814	18	18	14	12	17	2	2	2	2	2	2	1(?)	2 двойных флюгеля	96
Милан	«Ла Скала»	1814	25		6	4	8	2	2	2	4	2	1	2(?)	—	—	≈60
Париж	Общество концертов консерватории (Хабенек)	1828	15	15	8	12	8	4	3	4	4	2	3	1(?)	1 офиклеид	—	≈84

расширение состава О. как «живую электронику». Наряду с тягой к тембровому обновлению в симф. О. появляются тенденции к возрождению инструментария и отд. принципов О. барокко. С 1-й четв. 20 в. в О. изредка вводились гобой д'амур (К. Дебюсси, «Весенние хороводы»; М. Равель, «Болеро»), бассетгорн (Р. Штраус, «Электра»), виоль д'амур (Дж. Пуччини, «Чио-Чио-сан»; С. С. Прокофьев, «Ромео и Джульетта»). В связи с реставрацией в 20 в. муз. инструментов Ренессанса не остались без внимания и инструменты 15—16 вв. (М. Кагель, «Музыка для инструментов Ренессанса», 1966; предполагает участие 23 исполнителей, А. Пярт, «Tintinnabuli», 1976). В О. 20 в. нашёл отражение и принцип вариантности состава. Изменение части состава О. применил Ч. Айвс в пьесе «Вопрос, оставшийся без ответа» (1908). Свободный выбор состава внутри предписанных партитурой групп О. предусмотрен в «Ozveny» Л. Купковича. Нашла дальнейшее развитие стереофоническая концепция О. Первые опыты пространственного расчленения О. принадлежат Айвсу («Вопрос, оставшийся без ответа», 4-я симфония). В 70-е гг. множественность источников звука достигается разл. путями. Разделение всей орк. массы на неск. «хоров» или «групп» (в ином, чем прежде,— не тембровом, а пространственном значении) применяет К. Штокхаузен («Группы» для 3 О., 1957; «Карре» для 4 О. и хора, 1960). Состав О. «Групп» (109 чел.) поделён на три идентичных комплекса (каждый со своим дирижёром), расположенных П-образно; места слушателей находятся в образующемся между оркестрами пространстве. З. Маттус в опере «Последний выстрел» (1967, по рассказу Б. А. Лавренёва «Сорок первый») использовал три О., расположенных в орк. яме, за публикой и у задника сцены. Я. Ксенакис в «Терретекторе» (1966) разместил 88 музыкантов большого симфонического О. лучеобразно по отношению к находящемуся в центре дирижёру; публика стоит не только вокруг О., но и между пультами, смешиваясь с оркестрантами. «Движущаяся стереофония» (движение музыкантов с инструментами во время исполнения) применена в «Klangwehr» М. Кагеля (1970) и 2-й симфонии А. Г. Шнитке (1972).

Индивидуализированные рассадки музыкантов О. применяются при исп. соч. ненормативного состава; в этих случаях композитор делает соответствующие указания в партитуре. При обычном использовании О. как единого монохорного комплекса в 1-й пол. 20 в. бытовала описанная выше «европейская» рассадка. С 1945 начала широко внедряться введённая Л. Стоковским т. н. амер. рассадка. 1-е и 2-е скрипки располагаются слева от дирижёра, виолончели и альты — справа, контрабасы — за ними, духовые инструменты — в центре, за струнными, ударные, фп.— слева:



Обеспечивающая большую монолитность звучания струнных в высоком регистре «амер.» рассадка не лишена, по мнению нек-рых дирижёров, и отрицат. сторон (напр., ослабление функционального контакта виолончелей и контрабасов, расположенных далеко друг от друга). В связи с этим имеются тенденции к восстановлению «европ.» расположения музыкантов О. Работа симф. О. в студийных условиях (радио, телевидение, запись) выдвигает ряд специфич. требований, отражающихся на рассадке. В этих случаях звуковой баланс регулируется не только дирижёром, но и тонмейстером.

Сама радикальность изменений, испытываемых О. в 20 в., свидетельствует о том, что он является по-прежнему живым орудием творч. воли композиторов и продолжает плодотворно развиваться как в своём нормативном, так и в обновлённом (ненормативном) составе.

Лит.: Альбрехт Е., Прошлое и настоящее оркестра. (Очерк социального положения музыкантов), СПБ, 1886; Музыка и музыкальный быт старой России. Сб., Л., 1927; Финдейзен Ник., Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в., [т. 2], М.— Л., 1928—29; Материалы и документы по истории музыки, т. 2 — XVIII век, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, М., 1934; Штелин Якоб фон, Известия о музыке в России, пер. с нем., в сб.: Музыкальное наследство, вып. 1, М., 1935; его же, Музыка и балет в России в XVIII веке, пер. с нем., Л., 1935; Рогаль-Левицкий Д. Р., Беседы об оркестре, М., 1961; Барсова И. А., Книга об оркестре, М., 1969; Благодатов Г. И., История симфонического оркестра, Л., 1969; Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков, сб., сост. В. П. Шестаков, [М., 1971]; Левин С. Я., Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, Л., 1973; Фортунатов Ю. А., История оркестровых стилей. Программа для музыковедческих и композиторских факультетов музыкальных вузов, М., 1973; Зейфас Н. М., Concerto grosso в музыке барокко, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3, М., 1975; Virdung S., Musica getutscht und auszgezogen durch S. Virdung, Basel, 1511 (reprinted 1882); Agricola M., Musica instrumentalis deudsch, Wittenberg, 1528, Neudruck, Lpz., 1896; Agazzari A., Del suonare sopra il basso con tutti stromenti e dell'uso loro nel conserto, Venetia, 1609, новое изд. в кн.: Kinkeldey O., Orgel und Klavier in der Musik des XVI. Jahrhunderts, B., 1909, S. 30—35; Praetorius M., Syntagma musicum, Bd 2, Wolfenbüttel, 1618, 2Lpz.— Brüss.— Z.— N. Y., 1884, Bd 3, Wolfenbüttel, 1619, Faks.-Nachdr., Kassel — Basel — L.— N. Y., 1958; Mattheson J., Das Neu-eröffnete Orchestre, Hamb., 1713; его же, Das beschützte Orchestre, Hamb., 1717; его же, Das forschende Orchestre, Hamb., 1721; его же, Der vollkommene Kappellmeister, Hamb., 1739; Bonnani F., Gabinetto armonico, Roma, 1722; Quantz J., Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, B., 1752, neue Ausg., Lpz., 1906; Adlung J., Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt, 1758, Faks.-Nachdr. Kassel — Basel, 1953; Reichardt J. F., Über die Pflichten des Ripien-Violinisten, B.— Lpz., 1776; Junker C., Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors, Winterthur, 1782; Gassner F. S., Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde, Karlsruhe, 1844; Schweitzer A., J. S. Bach, Lpz., 1908 (рус. пер.: Швейцер А., И. С. Бах, М., 1974); Haas R., Zur Frage der Orchesterbesetzungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, в кн.: III Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, W., 1909; его же, Die Musik des Barocks, Potsdam, [1928]; его же, Aufführungspraxis der Musik, Wildpark-Potsdam, [1931]; Cucuel G., Études sur un Orchestre au XVIII siècle, P., 1913; Riemann H., Katechismus der Musikgeschichte, 2. Aufl., Lpz., 1901 (рус. пер.: Риман Г., Катехизис истории музыки, М., 1921); Carse A., The history of orchestration, L.— N. Y., 1925 (рус. пер.: Карс А., История оркестровки, М., 1932); его же, The orchestra from Beethoven to Berlioz, Camb., [1948]; его же, The orchestra in the 18th century, Camb., [1950]; Oberdörffer F., Der Generalbass in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Kassel, 1939; Bekker P., The story of orchestra, N. Y., 1936; Schreiber O., Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850, B., 1938; Herzfeld F., Die Sitzordnung des Orchesters, «Musikblätter des Anbruch», 1948, № 15, S. 1—4; Creuzburg H., Die neue Sitzordnung des Sinfonie-Orchesters, «Das Musikleben», 1953, Bd 6, S. 81—85; Fortune N., Continuo Instruments in Italian Monodies, «Galpin society journal», 1952, № 5; Kolneder W., Aufführungspraxis bei Vivaldi, Lpz., [1955]; Terry C. S., Bach's Orchestra, L., [1958]; Broder N., The beginnings of the orchestra, «Journal of the American musicological society», 1960, v. 13, № 1—3; Eppelsheim J., Das Orchester in den Werken J.-Baptiste Lullys, Tutzing, 1961; Rothschild F., The lost tradition in music, [v. 1—2], L., 1953—61; Wolff H. Chr., Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900, Lpz., [1968]; Schwab H., Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert, Lpz., [1971] (Musikgeschichte in Bildern).

И. А. Барсова.

Таблица 3

Город	Оркестр	Год	1-е скрипки	2-е скрипки	Альты	Виолончели	Контрабасы	Флейты	Гобои	Кларнеты	Фаготы	Валторны	Трубы	Тромбоны	Туба	Литавры	Др. ударные	Арфа	Орган, челеста	Общее число
Прага	Оркестр чешской филармонии	1960	20	18	14	12	10	6	5	5	5	8	5	6	2	5		2	1 фп.	124
Сидней	Симф. оркестр радио	1961	14	12	10	10	8	3	3	3	3	5	3	3	1	1	2	1	—	82
Филадельфия	Симф. оркестр	1961	17	16	12	12	9	4	4	4	4	6	5	4	2	2	4	2	1 фп. или челеста	108
Вена	Филармоники	1961	18	18	12	10	10	5	5	5	5	9	6	6	2	6		1(?)	1(?)	119
Ленинград	Гос. академич. оркестр филармонии	1972	18	15	14	12	9	4	4	5	4	5	4	4	1	4		3	1 челеста или фп.	108

ОРКЕ́СТР РУ́ССКИХ НАРО́ДНЫХ ИНСТРУМЕ́НТОВ имени В. В. Андреева (с 1960 — Русский народный оркестр имени В. В. Андреева Ленинградского телевидения и радио). Ведёт своё начало от *Великорусского оркестра*. В 1925 при Ленингр. радио был создан оркестр нар. инструментов, бо́льшая часть его коллектива состояла из артистов Великорусского оркестра. Руководителем был В. В. Кацан (в 1907—1934 концертмейстер и 2-й дирижёр Великорусского оркестра). В начале Великой Отечеств. войны 1941—45 большинство музыкантов ушли на фронт и оркестр был расформирован. Созданный в апреле 1942 на радио ансамбль нар. инструментов состоял в основном из артистов быв. Оркестра рус. нар. инструментов им. В. В. Андреева Ленингр. филармонии; сюда вошли и музыканты, работавшие ещё с Андреевым,— В. В. Виддер, В. В. Иванов, С. М. Синицын, А. Г. Шагалов. К 1946 оркестр насчитывал св. 40 чел. Возрождённому на базе Ленингр. радио Оркестру рус. нар. инструментов в 1951 возвращено имя его основателя — В. В. Андреева. Оркестр становится одним из ведущих муз. коллективов города. В 50-е гг. в его состав введены 2 баяна и деревянные духовые (флейта и гобой). С 1976 оркестр имеет расширенную группу баянов и духовых (4 баяна, 2 флейты, гобой, англ. рожок) и большую группу ударных. Оркестр возглавляли: Н. М. Селицкий (1943—48), С. В. Ельцин (1948—51), А. В. Михайлов (1952—55), А. Я. Александров (1956—58), Г. А. Дониях (1959—70), с 1977 — В. П. Попов. Оркестром также дирижировали: Д. И. Похитонов, Э. П. Грикуров, К. И. Элиасберг, во время гастролей в СССР — Л. Стоковский (1958), А. Найдёнов (1963—64). С оркестром выступали в концертах и записывались на радио известные певцы: И. П. Богачёва, Л. Г. Зыкина, О. А. Кашеварова, Г. А. Ковалёва, В. Ф. Киняев, К. А. Лапшев, Е. В. Образцова, С. П. Преображенская, Б. Т. Штоколов и др. В оркестре работали лауреаты междунар. конкурсов — А. М. Вавилина (флейта), Э. А. Шейнкман (домра). В 1977 в составе оркестра 64 исполнителя, среди них лауреат междунар. конкурса Н. Д. Сорокина (щипковые гусли), лауреат Всероссийского конкурса — ансамбль артистов оркестра (10 чел.). В репертуаре оркестра св. 5 тыс. произв., в т. ч. обработки рус. нар. песен и танцев, пьесы В. В. Андреева, переложения произв. рус. и зауб. классич. музыки. Конц. репертуар обогащается оригинальными произв., создаваемыми специально для этого коллектива ленингр. композиторами. Среди произв., исполняемых оркестром,—симфонии Л. П. Балая («Русская симфония», 1966), Б. П. Кравченко («Красный Петроград», 1967) и Б. Е. Глыбовского (1972), сюиты В. Т. Бояшова («Конёк-Горбунок», 1955, и «Северные пейзажи», 1958). Глыбовского («Детское лето», 1963, и «Превращение Петрушки», 1973), Ю. М. Зарицкого («Ивановские ситцы», 1970), Кравченко («Русские кружева», 1971), концерты для нар. инструментов с оркестром Зарицкого (для домры), Е. Б. Сироткина (для балалайки), М. А. Матвеева (для дуэта гуслей) и др. Коллектив гастролирует в городах Сов. Союза, участвует в смотрах и фестивалях муз. иск-ва.

Лит.: Музыкальный Ленинград. 1917—1957, Л., 1958, с. 202—204; Вызго-Иванова И., Новые пути жанра, «СМ», 1973, № 2.

Л. Я. Павловская.

ОРКЕСТРИО́Н (нем. Orchestrion), оркестрофон, оркестрина. 1) Самоиграющий механич. муз. инструмент, конструкторы к-рого стремились воспроизвести звучание симф. оркестра. Приводился в действие пружинным механизмом или пневматич. устройством, позже силой электромотора. Как и в ряде др. механич. муз. инструментов, пьеса фиксировалась в виде соответств. образом расположенных выступов на вращающемся валу. О. изобретён в 18 в. Один из первых образцов — оркестрион Т. А. Кунца (Прага, 1796—98). В 1806 в Вене И. Н. Мельцель создал О. под назв. «Пангармоникон», удачно имитировавший звучание не только духовых, но и струн. орк. инструментов. Для этого оркестриона Л. Бетховен написал пьесу «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» (впервые исп. в 1813, позднее исп. в орк. редакции). Высокой оценки Бетховена, А. Сальери, И. Н. Гуммеля заслужил оркестрион Леонгардта Мельцеля (мл. брата И. Н. Мельцеля) — «Орфеусгармоникон» (1814). О. братьев Х. Г. и И. Бауэров (Вена, 1828; выставлялся в Лейпциге в 1829) обладал флейтовыми, валторновыми, трубными регистрами, а также ударными (барабанами и тарелками); играл соч. Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Э. Н. Мегюля. Известность приобрёл О. (1851) дрезденского мастера Ф. Т. Кауфмана, поражавший мощью и полнотой звучания, исполнявший большие симф. произв. К О. относятся также разнообразные самоиграющие механич. органы, известные в Германии под назв.: Spieluhr, Mechanische Orgel, ein mechanisches Musikwerk, ein Orgelwerk in eine Uhr, eine Walze in eine kleine Orgel, Flötenuhr, Laufwerk и др. Специально для этих инструментов писали Гайдн, Моцарт, Бетховен. В России они назывались «часы-органы», их действие было связано с часовым механизмом. В петерб. дворце Г. А. Потёмкина (1791) имелись большие «самоигральные» часы. Распространение получили стенные часы «с флейтами, курантами и гуслями», механич. «вокальные часы» вроде тех, что играли «десять разных музыкальных штук, из коих шесть на трех инструментах, первою и второю флейтою, а при том на арфе и басе» (Москва, 1795). Производство О. в России началось на рубеже 18—19 вв. Выдающимся образцом был изготовленный в 1798—1801 «Механич. оркестр» (часы-орган, хранится в ленингр. Эрмитаже) петерб. часового мастера И. Штрассера (Страссера). Этот инструмент исп. нек-рые соч. Гайдна и Моцарта. Ещё более обширным репертуаром (увертюры Вебера, Россини) обладал «Механический оркестр» мастера К. Краузе (Петербург, 1845). Небольшие механич. органы-оркестры встречались во 2-й пол. 19 — нач. 20 вв. в трактирах и частных домах (детские муз. впечатления П. И. Чайковского были связаны с перевезённым отцом композитора из Петербурга в Воткинск механич. органом — «оркестриной», исп. арии из опер Моцарта, Россини, Беллини, Доницетти). После изобретения

грамзаписи необходимость в механич. самоиграющих инструментах — О. и его разновидностях отпала. 2) Небольшой переносный орган, сконструированный аббатом Г. Й. Фоглером в Голландии (1780) с целью приблизить звучание этого инструмента к красочной палитре и динамич. разнообразию оркестра. Орган Фоглера имел 4 мануала, педаль, много регистров, швеллер для crescendo и diminuendo. После концертов в Германии, Франции, Испании, Швеции Фоглер со своим инструментом выступал и в России (1788). Под влиянием петерб. орг. мастера Ф. Киршника Фоглер ввёл важные усовершенствования в конструкцию своего О. (1790, Роттердам), придав звучанию инструмента, явившегося прообразом нового типа «романтич.» органа, ярко выраженную оркестральность.

В России известный арабист и литератор О. И. Сенковский построил (1849) с помощью орг. мастеров кабинетный орган — О. («клавиноркестр»), снабжённый 13 регистрами, в т. ч. имитирующими тембры кларнетов, флейт, гобоев, тромбонов, труб, валторн, фаготов и арфы. При игре на 2 мануалах можно было передать эффект pizzicato струнных, звучность скрипки, виолончели.

Лит.: «Разные известия», приложение к газ. «Московские ведомости», 1795, 17 янв.; то же, там же, 20 янв.; «Известия», приложение к газ. «Санкт-Петербургские ведомости», 1801, 22 нояб.; то же, там же, 1802, 11 нояб.; «Московские ведомости», 1803, 10 янв.; Ф. Б. (у л г а р и н), Органное заведение гг. Бругера и Фуртвенглера в Москве, «Сев. пчела», 1841, 20 марта; С е н к о в с к а я А. А., О. И. Сенковский. (Барон Брамбеус). Биографические записки его жены, СПБ., 1859; Санкт-Петербургский промышленный мир. Иллюстрированный сб., СПБ, 1892; Р о й з м а н Л. И., Из истории органного искусства в России во 2-й половине 18 столетия, в кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, сб. 3, М., 1962; е г о ж е, Фортепианное творчество Й. Гайдна, в изд.: Гайдн Й., Избранные сонаты для фп., вып. 1, М., 1966; F r i m m e l Th., Mälzls Kunstkabinett, «Wiener Zeitung», 1914, 26. Juli; R u p p E., Abbé Vogler als Mensch, Musiker und Orgelbautheoretiker, Ludwigsburg, 1922; K i n s k y G., Beethoven und die Flötenuhr, в кн.: Beethovens Almanach der deutschen Musikbücherei, Regensburg, 1927; H a a s R., Th. A. Kunz und sein Orchestrion, «Der Auftakt», 1931, Jahrg. 11, H. 2; Z i e g l e r G., Musikautomaten, там же, 1933, Jahrg. 13; N a u m a n n J. K. F., Beethovens Schlachtengemälde in Tönen für einen Musikautomaten, «Die Musik», 1939, Jahrg. 31, H. 4; R o t h A., Geschichte der Harmonika-Volksmusikinstrumente, Essen, 1954; Histoire de la boîte à musique et de la musique mécanique, Lausanne — P., 1955; A l t m a n L., Beethoven organ works, L., 1962. *Л. И. Ройзман.*

ОРКЕ́СТРОТЕКА (от *оркестр* и греч. τήκη — хранилище, вместилище, ящик) — комплект снабжённых *дирекционом* оркестровых голосов к.-л. произведения, предназначенный для исполнения его небольшим инстр. составом, а также эстр. и малым симф. оркестрами. О. позволяет исполнять произв. тем составом, какой имеется в наличии — от минимального до максимального. В связи с этим все голоса О. подразделяются на обязательные, к-рые необходимы для обеспечения его более или менее неискажённого звучания, и желательные, к-рые могут дополнять обязательные, но могут и отсутствовать. Обязат. голоса имеют напечатанные более мелко вставки, в к-рых приведены тематически важные отрывки из партий желательных голосов с указанием инструмента, для к-рого предназначается тот или иной отрывок. При отсутствии данного инструмента эти отрывки могут быть исполнены и обязат. голосом без ущерба для его осн. партии. О., выпускаемые сов. муз. издательствами, рассчитаны на состав от 4—6 до 8—19 исполнителей. В виде О. издаются произв. бытовой музыки, популярные соч. сов. композиторов и лучшие произведения русской и зарубежной музыкальной классики.

ОРКЕ́СТРЫ НАРО́ДНЫХ ИНСТРУМЕ́НТОВ — ансамбли, состоящие из нац. муз. инструментов в их подлинном или реконструированном виде. О. н. и. бывают однородными по составу (напр., из одних домр, бандур, мандолин и т. п.) и смешанными (напр., домрово-балалаечный оркестр). Принцип организации О. н. и. зависит от особенностей муз. культуры данного народа. В оркестрах народов, не знающих многоголосия, исполнение гетерофоннное: каждый голос воспроизводит одну и ту же мелодию, причём участники могут её варьировать. Ансамбли бурдонного типа исполняют мелодию и сопровождение (точнее фон): выдержанные ноты, остинатные фигуры; такой ансамбль может быть и чисто ритмическим. Оркестры народов, музыка к-рых основана на гармонич. принципе, исполняют мелодию и аккомпанемент.

Небольшие ансамбли были распространены у мн. народов с древних времён, являясь носителями нар. инстр. культуры. Они занимали большое место в быту (играли на праздниках, свадьбах и т. п.). В инстр. ансамблях ранних ступеней развития общества музыка, ещё не выделившаяся в самостоят. иск-во, связана со словом, пением, танцем, действием. Напр., бразильские индейцы в охотничьем танце под звуки деревянных труб, дудок и барабанов изображают кабанов и охотников (подобные действа известны у мн. народов). В музыке, исполняемой африканцами (Гвинея), народами Индии, Вьетнама и др., иногда выделяется мелодия и фон (нередко ритмический). Специфич. формы многоголосия характерны для ансамбля *флейт Пана* (Соломоновы острова), индонез. *гамелана*.

У мн. народов сложились традиц. составы инстр. ансамблей: в России — муз. ансамбли рожечников, исполнителей на кувиклах (кувичках); на Украине — *троисти музыкы* [скрипка, бас (басоля), цимбалы или бубен; иногда скрипка и бас; ансамбли троисти музыкы были популярны до сер. 19 в.], в Белоруссии — ансамбли из скрипки, цимбал, бубна либо из скрипки, цимбал, жалейки или дуды; в Молдавии — *тараф* (кларнет, скрипка, цимбалы, барабан); в Узбекистане и Таджикистане — машокля (сурнай, корнай, нагора); в Закавказье и на Сев. Кавказе 3 устойчивых инстр. ансамбля — дудукчи (дуэт дудуков), зурначи (дуэт зурн, к к-рым часто добавляют доли), *сазандари* (тар, кеманча, даф, а также др. составы); в Литве — ансамбли скудучяй и рагасов, в Латвии — стабуле и суоми дуды, в Эстонии — сельские капеллы (напр., каннеле, скрипка, гармоника).

В России ансамбли нар. инструментов известны с 12 в. (играли на пирах, праздниках, во время погребальных обрядов; сопровождали пение, пляски). Их состав смешанный (сопели, бубны, гусли; гудок, гусли) или однородный (хоры гусельщиков, гудошников и др.). В 1870 Н. В. Кондратьев организовал хор владимирских рожечников, в 1886 Н. И. Белобородов — оркестр хроматич. гармоник, в 1887 В. В. Андреев — «Кружок любителей игры на балалайках» (ансамбль из 8 музыкантов), в 1896 преобразованный в *Великорусский оркестр*. Эти коллективы выступали по городам России и за рубежом. По примеру оркестра Андреева стали возникать любительские О. н. и. В 1902 Г. Хоткевич, присоединив к ансамблю троисти музыкы бандуристов и лириков, создал первый укр. О. н. и. В Литве в 1906 был создан этнографич. ансамбль старинных канклес. В груз. фольклоре, где ведущую роль играют вок. жанры, инстр. ансамбли преим. сопровождают танцы, пение. В 1888 был организован первый груз. нац. оркестр. В Армении ансамбли нар. инструментов существовали ещё до н. э. В кон. 19 в. получил известность ансамбль ашуга Дживани.

В сов. время созданы условия для широкого развития О. н. и. В союзных и автономных республиках была проведена большая работа по усовершенствованию и реконструкции нар. муз. инструментов, способствовавшая обогащению их выразит. и технич. возможностей (см. *Реконструкция музыкальных инструментов*). Одним из первых оркестров, составленных из усовершенствованных нар. инструментов, был т. н. Восточный симфонич. оркестр, организованный В. Г. Буни в 1925—26 в Армении.

Начиная с 1940-х гг. в традиц. ансамбли всё чаще вводятся дополнит. инструменты. Так, в ансамбль рус. кумикл нередко входят сопель, жалейка и скрипка, кавказский дуэт зурн и дудуков сопровождает «восточная» гармоника и т. д. Гармоника и особенно такие её разновидности, как баян, аккордеон, широко вошли во мн. нац. ансамбли. В состав рус. О. н. и., помимо баяна, эпизодически включают также жалейки, рожки, ложки, а иногда и флейту, гобой, кларнет и др. дух. инструменты (напр., в оркестре Ансамбля песни и пляски Сов. Армии им. А. В. Александрова). Возник ряд проф. О. н. и., были созданы инстр. группы при ансамблях песни и пляски, хор. и танц. коллективах, при комитетах радиовещания. Наряду с проф. О. н. и., находящимися в ведении союзных и респ. филармоний и ведущими широкую конц. работу, в СССР получили массовое распространение самодеят. оркестры и ансамбли (при домах культуры, клубах). О. н. и. возникают в республиках, где ранее не было многоголосия и ансамблевой игры (напр., в Казахстане, Киргизии, Туркмении). Среди наиболее значит. О. н. и.: Рус. нар. оркестр им. Н. П. Осипова (Москва, с 1940), Рус. нар. оркестр им. В. В. Андреева (см. *Оркестр русских народных инструментов*), Казах. оркестр нар. инструментов им. Курмангазы (1934), Узб. оркестр нар. инструментов (1938), Нар. оркестр БССР (1938), оркестр молд. нар. инструментов (1949, с 1957 «Флуераш») и ансамбль нар. музыки «Фольклор» (1968) в Молдавии, оркестр Рус. нар. хора им. М. Е. Пятницкого, оркестр при Ансамбле песни и пляски Сов. Армии им. А. В. Александрова; инстр. группы при карельском ансамбле песни и танца «Кантеле» (1936), литов. ансамбль «Летува» (1940), Укр. нар. хор им. Г. Верёвки (1943). Оркестры и ансамбли нар. инструментов располагают обширным репертуаром, в к-рый входят инстр. пьесы, танцы и песни народов СССР и заруб. стран, а также произв. сов. композиторов (в т. ч. и написанные специально для О. н. и.), классич. музыка.

Классы игры на нар. инструментах, готовящие кадры проф. исполнителей, дирижёров, преподавателей и руководителей художеств. самодеятельности, имеются в ряде высших уч. заведений страны (напр., в Ленингр., Киевской, Рижской, Бакинской, Ташкентской и др. консерваториях, Моск. муз.-педагогич. ин-те, в ин-тах культуры мн. городов), а также в муз. уч-щах, детских муз. школах, спец. кружках при Дворцах культуры и крупных самодеят. коллективах.

О. н. и. распространены и в др. социалистич. странах. В заруб. странах существуют проф. и любительские О. н. и., включающие также гитары, мандолины, скрипки и др. совр. муз. инструменты.

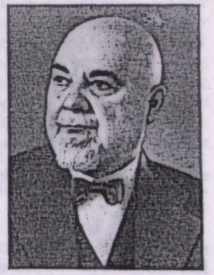
Лит.: А н д р е е в В. В., Великорусский оркестр и его значение для народа, [П., 1917]; А л е к с е е в К., Самодеятельный оркестр народных инструментов, М., 1948; Г и з а т о в Б., Казахский гос. оркестр народных инструментов им. Курмангазы, А.-А., 1957; Ж и н о в и ч И., Гос. белорусский народный оркестр, Минск, 1958; В ы з г о Т., П е т р о с я н ц А., Узбекский оркестр народных инструментов, Таш., 1962; С о к о л о в Ф., В. В. Андреев и его оркестр, Л., 1962; В е р т к о в К., Русские народные музыкальные инструменты, Л., 1975. *Г. И. Благодатов.*

ОРЛА́НСКИЙ Сергей Яковлевич [р. 19 (31) III 1898, Петербург] — сов. дирижёр. Засл. деят. иск-в Туркм. ССР (1943). Сын Я. Ф. Орланского-Титаренко. С детских лет обучался игре на фп. Окончил в 1915 теоретич. отделение Муз. уч-ща, в 1916 экстерном Петрогр. консерваторию (по классу фп. у Н. А. Дубасова). Выступал с отцом (дуэт баянов), с 1915 как пианист-ансамблист с мн. исполнителями. С 1922 дирижёр (ученик Э. А. Купера, позднее Н. С. Голованова) симф. оркестров Риги и Душанбе, Моск. т-ра музкомедии под рук. В. М. Бебутова (1924—26), Моск. т-ра оперетты (1927—35), Т-ра музкомедии в Свердловске (1935—36, 1955—59), ряда оперных т-ров Москвы, Риги, Душанбе и др., Радио Москвы и Ленинграда. В 1940—43 работал в Ашхабаде, где участвовал в подготовке Декады туркм. иск-ва и лит-ры в Москве, организации Туркм. т-ра оперы и балета. Под упр. О. состоялись премьеры ряда спектаклей, в т. ч. балетов «Алдар-Косе» Корчмарёва (1942, Ашхабад), «Лебединое озеро» (1948, Душанбе), оперетт «Шумит Средиземное море» Фельцмана (1951, Ленингр. т-р музкомедии), «Самое заветное» Соловьёва-Седого (1952, там же) и др. С 1960 дирижёр и муз. консультант киностудии «Ленфильм». *И. М. Ямпольский.*

ОРЛА́НСКИЙ-ТИТАРЕ́НКО (наст. фам.— О р л а н с к и й) Яков Фёдорович [9(21) 1877, Петербург — 28 XII 1941, Ленинград] — сов. баянист, педагог, конструктор муз. инструментов. В юности выступал как солист на 3-рядной «петербургской» гармонике, с 1895— в дуэте с П. Ф. Пановым, с 1903 — в трио с Ф. Кришем и В. И. Сорокиным. В 1907—15 концертировал в Москве, Ленинграде и др. городах. В 1912 организовал оркестр «Баян». Ввёл (совм. с мастером П. Е. Стерлиговым) ныне общепринятое рус. назв. хроматич. кнопочной гармоники — баян. В 1927—33 разработал новые конструкции гармоник — «колхозница» (упрощённый баян), монофон (ансамблевая гармоника с одной 2-рядной клавиатурой по системе П. Янко, с особым расположением резонаторов, облагораживающим звук). В 1934 организовал первый квартет монофонов (А. З. Кудрявцев, Б. А. Комаров, П. А. Демидов, А. Н. Тебнев), выступавший до 1960. В 1927 основал (совм. с К. Н. Летвиченко и А. Л. Клейнардом) школу баянистов в Ленинграде. Ему принадлежат первые самоучители, а также ряд переложений для баяна.

Лит.: Б л а г о д а т о в Г., Русская гармоника, Л., 1960; М и р е к А., Из истории аккордеона и баяна, М., 1967; е г о ж е, Справочник по гармоникам, М., 1968. *А. М. Мирек.*

ОРЛО́В Александр Иванович [18(30)VIII 1873, Петербург — 10 X 1948, Москва] — сов. дирижёр. Нар. арт. РСФСР (1945). В нач. 1890-х гг. учился игре на скрипке в Петерб. консерватории у П. А. Краснокутского, в 1906 — дирижированию у П. Юона в Берлине. С 1891 играл в разл. оркестрах, с 1902 дирижировал Кубанским войсковым симф. оркестром. С 1907 работал в городах Юж. России симф. и оперным дирижёром (в т. ч. в оперном товариществе М. К. Максакова), затем в Москве, где был дирижёром симф. оркестра С. А. Кусевицкого (1912—17), Оперного т-ра С. И. Зимина, затем т-ра Моск. Совета (дирижировал оперой «Фиделио» — 7 XI 1918), позднее «Свободной оперы С. И. Зимина» (дирижировал первой пост. оперы «Трильби» А. И. Юрасовского, 1924). В 1925—29 гл. дирижёр Киевской гос. академич. укр. оперы (ныне Укр. т-р оперы и балета); руководитель класса дирижирования (с 1927 профессор) Киевской консерватории (его ученик — Н. Г. Рахлин). В 1930 возглавил симф. оркестр Всесоюзного радио; выступал с оркестром Моск. филармонии. Опытный и известный дирижёр, точный в выполнении авторских замыслов, О. осуществил много оперных пост. в т-рах, на радио и в Оперной студии при консерватории (впервые в СССР — «Турандот» Пуччини, «Ожерелье Мадонны» Вольфа-Феррари) и исполнил множество симф. произв., в т. ч. советских.



Лит.: Т и щ е н к о А., А. И. Орлов, «СМ», 1941, № 5; К о ч е т о в В., А. И. Орлов, «СМ», 1948, № 10. *Б. С. Штейнпресс.*

ОРЛО́В Василий Михайлович [13 (25) I 1858, с. Ильинское, ныне Моск. обл.— 6(19) IV 1901, Петербург] — рус. хоровой дирижёр, композитор и собиратель нар. песен. Учился в Моск. синодальном уч-ще, а также в Моск. и Петерб. консерваториях у П. И. Чайковского

и Н. А. Римского-Корсакова. Преподавал пение в учительской семинарии (Острожск), затем до 1893 руководил хор. капеллой графа Строганова, позднее хором Казанского собора (Петербург). Наибольшее значение имеют его записи нар. песен. В 1880 записал в Тамбовской губ. 193 хоровые песни в 2-голосном изложении, к-рые аранжировал для 4 голосов, сохранив особенности нар. многогол. склада. 18 из этих песен были опубликованы в 1890 А. И. Пальчиковым. В 1949—50 часть песен, записанных О., была опубликована в сб. «Русские народные песни, записанные в Тамбовской области» (вып. 1—3). Автор детских опер, хоров, духовных сочинений, романсов.

Лит. соч.: Искусство церковного пения, СПБ, 1894, 21910.

ОРЛО́В Василий Сергеевич [25 I (6 II) 1856 (1857?), с. Ржавки Моск. губ.—10 (23) XI 1907, Москва] — рус. хоровой дирижёр. Окончил Моск. синодальное уч-ще (1871) и Моск. консерваторию по классу фагота (1880), муз.-теоретич. предметы изучал под рук. П. И. Чайковского. С 1880 дирижёр Рус. хор. об-ва, преподавал также хор. пение в разл. уч. заведениях. С 1886 гл. дирижёр Синодального хора, с 1901 директор Моск. синодального уч-ща, руководил хором Моск. ун-та. Крупнейший рус. хор. дирижёр. Синодальный хор под его руководством получил широкое признание, с успехом выступал за рубежом. В 1895 О. провёл цикл историч. концертов рус. духовной хор. музыки. Деятельность О. высоко ценили П. И. Чайковский, Н. Г. Рубинштейн, С. И. Танеев и др. Среди учеников О. — хор. дирижёры Н. М. Данилин, М. Г. Климов, А. С. Степанов, В. П. Степанов, П. Г. Чесноков.

ОРЛО́В Георгий Павлович [25 I (6 II) 1900, Астрахань — 7 IV 1940, Москва] — сов. музыковед. Окончил Ленингр. ин-т истории иск-в (1922), Ленингр. консерваторию по классу композиции у В. П. Калафати (1926), аспирантуру при ней (1929, рук. Б. В. Асафьев). С 1925 зав. б-кой Ленингр. консерватории, в 1930—1932 преподавал в Ленингр. консерватории (курсы источниковедения и музыкальной библиографии). В 1931—1937 зав. б-кой Ленинградской филармонии, с 1937 директор б-ки Моск. консерватории. Одноврем. с 1939 декан историко-теоретич. ф-та Центр. заочного муз.-пед. ин-та в Москве. Пред. муз. секции Всесоюзной книжной палаты (с 1938). Автор ряда статей и публикаций в журналах и газетах.

Соч.: Музыкальная литература. Библиографический указатель книжной и журнальной литературы о музыке на русском языке, Л., 1935; Летопись жизни и творчества М. П. Мусоргского, М.— Л., 1940.

ОРЛО́В Николай Андреевич [14 (26) II 1892, Елец, ныне Липецкой обл.— 31 V 1964, Грантаун-он-Спей, Шотландия] — рус. пианист. Род. в семье юриста. Игре на фп. начал обучаться под рук. матери, затем занимался в школе Гнесиных у Евг. Ф. Гнесиной. В 1910 окончил Моск. консерваторию (ученик К. А. Киппа и К. Н. Игумнова). Брал уроки композиции у С. И. Танеева. Дебютировал на конц. эстраде в 1912 в Москве (исп. 1-й концерт для фп. с оркестром Глазунова). В 1913—15 преподаватель муз.-драм. уч-ща Моск. филармонич. об-ва, в 1917—21 профессор Моск. консерватории. С 1922 жил за границей (б. ч. в Париже, Лондоне). Концертировал во мн. странах Европы и Америки. В 1933 провёл цикл концертов из произв. Ф. Шопена. Игра О.— сдержанная, поэтичная, отличалась благородством и изяществом. Пианисту были присущи точность и объективность в интерпретации исполняемых произв. Его обширный репертуар включал многочисл. произведения классич. и романтич. музыки.

Я. И. Мильштейн.

ОРЛО́ВА Александра Анатольевна [р. 9(22) II 1911, Екатеринослав, ныне Днепропетровск] — сов. музыковед. Родилась в семье музыкантов. Училась в Ленингр. ин-те истории иск-в, в 1933 окончила экстерном филологич. ф-т Ленингр. ун-та. Как музыковед начала работу в качестве библиографа в Ленингр. консерватории (1932—35), затем в б-ке Ленингр. филармонии (1935—38). В 1938—39 науч. сотрудник Дома-музея П. И. Чайковского в Клину; в 1940—41 науч. сотрудник фольклорного кабинета Моск. консерватории; в 1941—44 зав. б-кой Ленингр. филармонии (в Новосибирске); в 1944—50 науч. сотрудник Ленингр. ин-та т-ра, музыки и кинематографии. Автор мн. источниковедч. работ, посв. рус. классич. музыке, комментариев к «Литературному наследию М. И. Глинки» (т. 1—2, М., 1952—53), к «Запискам» М. И. Глинки (Л., 1953), вступ. статей и комментариев к сб.: «Глинка в воспоминаниях современников» (М., 1955), «Литературное наследие М. П. Мусоргского» (М., 1972), «Чайковский П. И., О музыке, о жизни, о себе» (Л., 1976).

Соч.: Дни и годы П. И. Чайковского, М.— Л., 1940 (совм. с Э. Зайденшнур, В. Киселёвым, Н. Шеманиным); М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества, М.— Л., 1952; Труды и дни М. П. Мусоргского, М., 1963; Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова, в. 1—4, Л., 1969—73 (1, 2 и 4 совм. с В. Н. Римским-Корсаковым); Глинка в Петербурге, Л., 1970; Мусоргский в Петербурге, Л., 1974; Михаил Глух, М.—Л., 1977. *В. С. Фомин.*

ОРЛО́ВА Елена Михайловна [р. 5(18) III 1908, Кострома] — сов. музыковед. Доктор искусствоведения (1968). Окончила в 1939 историко-теоретич. ф-т Ленингр. консерватории, в 1942 аспирантуру по истории музыки там же (рук. Р. И. Грубер). В 1946—49 преподавала в Моск. консерватории. В 1950—74 — в Ленинградской, в 1974 — 77 в Уральской консерватории (Свердловск); с 1969 профессор. Осн. работы посв. разработке проблем, связанных с творч. наследием Б. В. Асафьева и историей рус. музыки.

Соч.: Романсы Чайковского, М.— Л., 1948; Композитор и слушатель — одна из ведущих тем в работах Б. В. Асафьева, в кн.: Памяти академика Бориса Владимировича Асафьева..., М., 1951; Мысли Н. А. Римского-Корсакова об анализе музыкальных произведений, в кн.: Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование. Статьи и материалы, Л., 1959; Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста, Л., 1964; Работа Б. В. Асафьева над теорией интонации, в сб.: Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран, М., 1965; Новаторские тенденции в тематике русского музыкального искусства начала XX века, в кн.: Русская музыка на рубеже XX века, М.— Л., 1966; Некоторые вопросы специфики музыкального искусства в теории интонации Асафьева, в кн.: Музыка в социалистическом обществе, Л., 1969; Лекции по истории русской музыки, М., 1977.

И. М. Ямпольский.

ОРЛО́В-СОКОЛО́ВСКИЙ Александр Александрович [23 VIII (4 IX) 1855, Москва — 12 (24) IX 1892, там же] — рус. дирижёр, муз.-обществ. деятель и композитор. В 1875 окончил Моск. консерваторию по классу кларнета у К. Ф. Циммермана (ранее занимался у В. К. Гута). Работал дирижёром театр. орк. в Астрахани, затем в антрепризе П. М. Медведева (Казань, Саратов). В 1878—80 капельмейстер оркестра Малого т-ра (Москва), для к-рого написал музыку к спектаклям «Каширская старина» Аверкиева, «Бедность не порок» Островского и др. В 1880—82 рук. оркестра Моск. кружка любителей музыки. С 1884 дирижировал оперными спектаклями в Казанском т-ре. В 1886 открыл в Казани частную муз. школу (здесь обучалась О. И. Ульянова — сестра В. И. Ленина). С 1887 О.-С. был директором Казанского отделения РМО, руководил симф. концертами. В сезоне 1888—89 возглавил оперную антрепризу в Казани. Муз.-обществ. деятельность О.-С. способствовала развитию муз. культуры дореволюц. Казани. Автор оперы «Конёк-Горбунок» (не завершена), фп. пьес.

Лит.: Таубе Н. Ф., Четверть века Казанской оперы. (1874—1901). Антреприза А. А. Орлова-Соколовского (сезон 1888/89 года), в кн.: Из музыкального прошлого, [М.], 1960; Кантор Г. М., Начало профессионального музыкального образования в Казани и его связи с оперным театром и любительским музицированием, в кн.: Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания, сб. 1, Казань, 1970.

И. М. Ямпольский.

О́РМАНДИ (Ormandy) (наст. фам.— Блау, Blau) Юджин (р. 18 XI 1899, Будапешт) — амер. дирижёр.

По национальности венгр. Учился игре на скрипке с 5 лет, с 9 лет у Е. Хубая в Академии музыки им. Ф. Листа в Будапеште, где позднее преподавал. Концертировал как скрипач с 7-летнего возраста.



В 1917—21 концертмейстер первых скрипок в «Блютнер-оркестре» в Берлине. С 1921 живёт в США. С этого года концертмейстер, с 1924 дирижёр, с 1925 зам. музик-директора «Капитолтиэтр» в Нью-Йорке. В 1931 выступил с Филадельфийским симф. оркестром (заменил А. Тосканини). В 1931—36 гл. дирижёр симф. оркестра в Миннеаполисе. С 1936 2-й дирижёр, с 1938 гл. дирижёр Филадельфийского симф. оркестра, с к-рым много гастролирует в США, а также в Австралии (1944), странах Юж. Америки (1946) и Европы (1950—58; почти ежегодно); в СССР выступал в 1958. Как рук. этого оркестра О. продолжает традиции своего предшественника Л. Стоковского; проявил выдающиеся качества организатора, художеств. рук. и педагога. О.— дирижёр романтич. стиля. Отличается строгим вкусом, точностью воспроизведения авторского замысла, широтой репертуара, совершенством техники, проф. выдержкой, проявляемыми при исключительно интенсивном концертировании. С наибольшим успехом исполняет произв. Л. Бетховена, Р. Шумана, Р. Штрауса. Выступает только с симф. оркестрами (единств. работа О. в т-ре — «Летучая мышь» И. Штрауса, пост. в «Метрополитен-опера», 1950—51). Был первым исполнителем 3-й симфонии и Симф. танцев С. В. Рахманинова.

Лит.: Гинзбург Л., Филадельфийский оркестр, «СМ», 1958, № 7; Современные дирижёры, сост. Л. Григорьев и Н. Платек, М., 1969; Gelatt R., Music-makers, N. Y., 1953, p. 50—56; Stoddard H., Symphony conductors of the USA, N. Y., 1957. *Г. Я. Юдин.*

ОРНАМЕ́НТИКА (от лат. ornamentum — украшение) — звуки относительно мелкой длительности, украшающие осн. мелодич. рисунок. В О. входят соответств. рода *пассажи*, *тираты*, *фигурации*, *фиоритуры*. К сфере О. относят также *тремоло*, *вибрато*. К ней примыкают и нек-рые виды ненотированных ритмич. изменений, осуществляемых в процессе исполнения,— рубато, *ломбардский ритм* и т. н. неравновеликие ноты (notes inégales). Последние применялись во франц. клавесинной музыке 17—18 вв. Их осн. разновидность— допускавшееся в определ. условиях исполнение парных шестнадцатых, восьмых, четвертей в свободном, близком к пунктирному ритму. О. детализирует мелодич. линию, насыщает её экспрессией, увеличивает плавность звуковых переходов. Широко применяется в вариационных формах.

В истоках и эволюции О. тесно связана с *импровизацией*. В течение долгого времени в зап.-европ. проф. музыке преобладало одноголосие. Поскольку при этом композитор и исполнитель обычно совмещались в одном лице, создались благоприятные условия для богатого развития иск-ва импровизируемых вариантных украшений, охватывающих мелодич. линию в целом или в существ. фрагментах. Такой тип украшения мелодии получил назв. свободной О. Она занимает важнейшее место в ещё недостаточно исследованных муз. культурах внеевропейских народов. Осн. формы свободной О., сложившиеся в старинной зап.-европ. музыке,— *диминуция* (3) и *колоратура*. Колоратура может включать в себя и небольшие относительно устойчивые украшения отд. звуков, к-рые обычно называют *мелизмами*. К мелизмам может быть причислено и *арпеджио*, к-рое в виде исключения относится к неск. образующим аккорд звукам. Украшения обозначаются спец. значками или выписываются мелкими нотами. Общая тенденция историч. развития европ. О.— стремление к регламентации при неизбежном сохранении элементов импровизационности.

В записях византийских и григорианских песнопений, гл. обр. самых ранних, наряду с осн. невменными значками встречаются особые виды невм-украшений (напр., квилизмы), сущность к-рых ещё не вполне выяснена. Изобилием О. отличалось, по мнению большинства исследователей, др.-рус. *кондакарное пение* (см. также *Фита*).

В зап.-европ. (особенно итало-испан.) многогол. вок. музыке позднего средневековья и Ренессанса (мотетах, мадригалах и др.) в качестве импровизац. элемента исполнит. иск-ва большое развитие получила диминуционная техника. Она составила также одну из фактурно-композиц. основ таких старинных инстр. жанров, как прелюдия, ричеркар, токката, фантазия. Отд. диминуционные формулы постепенно выделились из многообразных проявлений свободной О., ранее всего при заключении мелодич. построений (в клаузулах). Около сер. 15 в. в нем. орг. табулатурах появились первые графич. значки для записи украшений. К сер. 16 в. стали широко употребительными — в разл. вариантах и соединениях — *мордент*, *трель*, *группетто*, к-рые до сих пор входят в число осн. инстр. украшений. По-видимому, они сформировались в практике инстр. исполнительства.

Со 2-й пол. 16 в. свободная О. развивалась гл. обр. в Италии, прежде всего в отличающейся мелодич. богатством сольной вок. музыке, а также в тяготеющей к виртуозности скрипич. музыке. В то время в скрипич. музыке ещё не нашло широкого применения вибрато, придающее экспрессию протяжённым звукам, и богатое орнаментирование мелодии служило как бы его заменой. Мелизматич. украшения (ornements, agréments) получили особое развитие в иск-ве франц. лютнистов и клавесинистов 17 и 18 вв., для к-рого была характерной опора на танц. жанры, подвергавшиеся утончённой стилизации. Во франц. музыке существовала тесная связь инстр. agréments со светской вок. лирикой (т. н. airs de cour), к-рая сама была пронизана танц. пластикой. Англ. вёрджиналисты (кон. 16 в.), склонные к песенному тематизму и его вариац. развитию, в области О. больше тяготели к диминуционной технике. Немногие мелизматич. значки, применявшиеся вёрджиналистами, не поддаются точной расшифровке. В австро-нем. клавирном иск-ве, начавшем интенсивно развиваться с сер. 17 в., до И. С. Баха включительно по-разному сталкивались тяготения к итал. диминуционному и франц. мелизматич. стилям. У франц. музыкантов 17—18 вв. вошло в обычай сопровождать сб-ки пьес таблицами украшений. Наиболее объёмистая таблица (с 29 разновидностями мелизмов) была предпослана клавесинному сб-ку Ж. А. д'Англебера (1689); хотя подобного рода таблицы обнаруживают незначит. расхождения, они стали своего рода общеупотребит. каталогами украшений. В частности в таблице, предпосланной Бахом «Клавирной книжечке для Вильгельма Фридемана Баха» (1720), многое заимствовано у д'Англебера.

Отход от свободной О. в сторону регламентированных украшений у франц. клавесинистов был закреплён в орк. музыке Ж. Б. Люлли. Тем не менее франц. регламентация украшений не является абсолютно строгой, поскольку даже самая подробная таблица указывает их точную расшифровку только для типических случаев применения. Допустимы небольшие отклонения, отвечающие конкретным особенностям муз. ткани. Они зависят от иск-ва и вкуса исполнителя, а в изданиях с выписанными расшифровками — от стилистич. познаний, принципов и вкуса редакторов. Подобные отклонения неизбежны и при исполнении пьес корифея

франц. клавесинизма Ф. Куперена, настойчиво требовавшего точного выполнения его правил расшифровки украшений. Франц. клавесинистам было свойственно также брать под авторский контроль диминуционную орнаментику, к-рую они выписывали, в частности, в вариац. дублях.

К кон. 17 в., когда франц. клавесинисты стали законодателями вкуса в своей сфере, такие украшения, как трель и форшлаг, наряду с мелодич. функцией, стали выполнять и новую гармонич. функцию, создавая и заостряя диссонанс на сильной доле такта. И. С. Бах, подобно Д. Скарлатти, обычно выписывал диссонирующие украшения в осн. нотном тексте (см., напр., ч. II Итальянского концерта). Это позволило И. А. Шейбе полагать, что, поступая т. о., Бах лишает свои произв. «красот гармонии», ибо композиторы в то время предпочитали выписывать все украшения значками или мелкими нотами, чтобы в графич. записи ясно выступало гармонич. благозвучие осн. аккордов.

У Ф. Куперена утончённый франц. клавесинный стиль достиг наивысшего расцвета. В зрелых пьесах Ж. Ф. Рамо обнаружилось стремление выйти за пределы камерной созерцательности, усилить действенную динамику развития, применить в муз. письме более широкие декоративные мазки, в частности, в виде фоновых гармонич. фигураций. Отсюда склонность к более умеренному применению украшений у Рамо, также как и у поздних франц. клавесинистов, напр. у Ж. Дюфли. Однако в 3-й четв. 18 в. О. достигла нового расцвета в произв., связанных с сентименталистскими веяниями. Ярким представителем этого художеств. направления в музыке выступил Ф. Э. Бах, автор трактата «Опыт правильного способа игры на клавире», в к-ром уделил много внимания вопросам О.

Последующий высокий расцвет венского классицизма, в соответствии с новыми эстетич. идеалами, привёл к более строгому и умеренному применению О. Всё же она продолжала играть заметную роль в творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта и молодого Л. Бетховена. Свободная О. сохранялась в европ. музыке преим. в сфере вариационности, виртуозных конц. каденций и вок. колоратуры. Последняя нашла отражение в романтич. фп. музыке 1-й пол. 19 в. (в особенно самобытных формах у Ф. Шопена). При этом диссонантное звучание мелизмов уступило место консонантному; в частности, трель стала начинаться преим. не со вспомогат., а с осн. звука, часто с образованием затакта. Такое гармонич. и ритмич. смягчение О. составило контраст с возросшей диссонантностью самих аккордов. Характерным для композиторов-романтиков стало небывалое развитие гармонич. фигурационного фона в фп. музыке при широком колористич. использовании педализации, а также темброво-красочной фигурац. фактуры в орк. партитурах. Во 2-й пол. 19 в. значение О. уменьшилось. В 20 в. снова возросла роль свободной О. в связи с усилением импровизац. начала в нек-рых сферах муз. творчества, напр. в джазовой музыке.

Существует огромная методико-теоретич. лит-ра по проблемам О. Она порождена неустанными попытками предельно уточнять явления О., «противящиеся» этому по своей импровизац. природе. Многое из того, что авторы работ преподносят в качестве строгих всеобъемлющих правил расшифровки, на поверку оказывается лишь частными рекомендациями.

Лит.: Юровский А., [Предисловие], в изд.: Французская клавесинная музыка. Сб. 1, М., 1935; его же, Филипп Эммануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики (вступит. статья, в изд.: Бах К. Ф. Э., Избр. соч. для фп., М.— Л., 1947); Друскин М., Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI — XVIII веков, Л., 1960; Рощина Л., Комментарии, в изд.: Французская клавесинная музыка для фортепиано, М., 1974; Couperin F., L'art de toucher le clavecin, P., 1916 (рус. пер.— Куперен Ф., Искусство игры на клавесине, М., 1973); Tartini G., Traité des agréments de la musique, P., 1771; Wagner E. D., Musikalische Ornamentik, B., 1878; Germer H., Die musikalische Ornamentik, Lpz., 1878; Dannreuther E., Musical ornamentation, v. 1—2, L., 1893—95; его же, Die Verzierungen in den Werken von J. S. Bach, в кн.: Bach-Jahrbuch, 1909; Kuhlo F., Über melodische Verzierungen in der Tonkunst, B.— Charlottenburg, 1896 (Diss.); Ehrlich H., Ornamentik in Beethovens Klavierwerken, Lpz., 1897; Kuhn J. M., Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik der XVI. und XVII. Jahrhunderten (1535—1650). Beiheft VII der Publikationen der IMG, Lpz., 1902; Lach R., Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, Prag, 1902 (Diss.), ²Lpz., 1913; Goldschmidt H., Die Lehre von der vokalen Ornamentik, B.— Charlottenburg, 1907; Beyschlag A., Die Ornamentik der Musik, Lpz., 1908; Schenker H., Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. E. Bach's Klavierwerken mitumfassend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts, Beethovens etc., W., 1903, ²1908; Dolmetsch A., The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries, L., 1915, ²1946; Arger J., Les agréments et le rythme, P., 1917; Dunn J. P., Ornamentation in the works of Fréderic Chopin, L., 1921; Brunold P., Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français des XVIIe et XVIIIe siècles, Lyon, 1925; Bruck B., Wandlungen des Begriffs tempo rubato, Erlangen, 1928 (Diss.); Freistedt H., Die liqueszierenden Noten des gregorianischen Chorals, Freiburg (Schweiz), 1929; Lovelock W., Ornaments and abreviations for examination candidates, L., 1933; Ferand E. T., Die Improvisation in der Musik, Z., 1938; Ottich M., Die Bedeutung des Ornaments im Schaffen Friedrich Chopins, B., 1938 (Diss.); Aldrich P. C., The principal agrements of the seventeenth and eighteenth centuries: a study in musical ornamentation, [Harvard], 1942 (Diss.); Appia E., The aesthetics of ornamentation in French classical music, «The Score», 1949, № 1, Aug.; Fasano R., Storia degli abbellimenti musicali dal canto gregoriano a Verdi, Roma, 1949; Ide R., Die melodischen Formeln der Diminutionspraxis und ihre weitere Verwendung vor und bis J. S. Bach, Marburg, 1951 (Diss.); Beer R., Ornaments in old keyboard music, «MR», 1952, v. 13; Emery W., Bach's ornaments, L., 1953; Schmitz H. P., Die Kunst der Verzierung in 18. Jahrhundert, Kassel, 1955; Steglich R., Das Auszierungswesen in der Musik W. A. Mozarts, в кн.: Mozart-Jahrbuch., Salzb., 1955; Georgii W., Die Verzierungen in der Musik, Theorie und Praxis, Z.— Freiburg — B., 1957; Hall J., Hall M. V., Handel's graces, в кн.: Händel-Jahrbuch, Bd 3, Lpz., 1957; Bodky E., The interpretation of Bach's keyboard works, Camb. (Mass.), 1960; Powell N. W., Rhythmic freedom in the performance of French music from 1650 to 1735, Stanford, 1958 (Diss.); Donington R., The interpretation of early music, L., [1963]; Wiesli W., Das Quilisma im codex 359 der Stiftsbibliothek St. Gallen, Immensee, [1966]; Rabe A., Die Verzierungsmanieren in Beethovens Klaviersonaten, Schönebeck [Elbe, S. a.].

В. Н. Брянцева.

ОРО́ЗОВ Шейше (1912, с. Тохтон, ныне Иссык-Кульской обл. —22 X 1959, Фрунзе) — сов. дирижёр, педагог. Засл. деят. иск-в Кирг. ССР (1939). Чл. КПСС с 1939. Один из первых кирг. оперных и симф. дирижёров. В 1929 окончил драм. студию во Фрунзе. В 1931—32 учился в муз. техникуме Моск. обл., в 1945—48— в нац. студии при Моск. консерватории (дирижёрский класс), в 1937—39 брал уроки у В. В. Целиковского. В 1929—31 актёр, в 1933—36 зам. директора Кирг. драм. т-ра. В 1936—38 пом. рук. оркестра нар. инструментов, директор Кирг. филармонии. В 1938, 1940—45 и 1948—59 дирижёр симф. оркестра Кирг. филармонии. С 1952 преподавал во Фрунзенском муз. уч-ще и детской муз. школе.

Лит.: Лившиц А., Музыканты Советской Киргизии, «СМ», 1939, № 6, с. 50—52.

ОРРЕ́ГО СА́ЛАС (Orrego Salas) Хуан (р. 18 I 1919, Сантьяго) — чилийский композитор. Учился в Нац. консерватории у Д. Санта-Крус Вильсона, позже — в США у Р. Томпсона и А. Копленда (композиция). С 1942 преподавал (история музыки) в Нац. консерватории Чили. Был секретарём Ин-та муз. исследований, редактором журн. «Revista musical chilena». С 1961 директор Лат.-амер. муз. центра Индианского ун-та (США).

Соч.: оперы — Пророчества Кассандры (La sibila Casandra), опера-оратория Алтарь бедного короля (El ratablo del rey pobre, 1952); балеты — Молодость (Juventud, на музыку Г. Ф. Генделя, 1948), На пороге сна (Umbral del sueño, 1951), Уличный гимнаст (El saltimbanqui, 1952); для орк. — 3 симфонии (1949, 1954, 1961), сюита Сцены из придворной и пастушеской жизни (Escenas de cortes y pastores, 1946), Праздничная увертюра (Obertura festiva, 1947), Концертная серенада (Serenata concertante, 1954); концерты с орк. — для фп., тройной (для скр., влч. и фп.); концерт для орк. и дух. инструментов (1964); камерно-инстр. ансамбли — фп. трио (1964), струн. квартет (1958) и др.; пьесы для фп.; вок. циклы, в т. ч. на тексты Р. Альберти, Г. Мистраль и др.

Лит. соч.: A. Copland, Santiago de Chile, [1947]; H. Villa Lobos. Man, work, style, «Inter-American Music Bulletin», 1966, № 52.

ОРТИ́С (Ortiz) Диего (ок. 1510, Толедо — г. смерти неизв.) — испан. композитор, муз. теоретик и исполнитель на басовой виоле да гамба (т. н. виолон). С 1550-х гг. жил в Италии. В 1555—70 руководил капеллой при дворе герцога Альбы в Неаполе (состояла гл. обр. из исп. музыкантов). В историю музыки вошёл как один из первых теоретиков и практиков инстр. варьирования (т. н. *диференсиас*), принцип к-рого изложен в его осн. труде — «Трактате о глосах...» (изд. в Риме; позднее неоднократно переиздавался в Германии); здесь он всесторонне разработал систему импровизац. варьирования. Трактат состоит из 2 книг; в 1-й излагаются правила исп. каденций и украшений, каждое из к-рых иллюстрируется небольшим фрагментом муз. произв. или отд. нотным примером; 2-я кн. включает соч. самого О. (17 ричеркаров для виолона и клавесина) и др. композиторов 16 в. Поставив задачу выработать правила импровизац. варьирования при ансамблевой игре на виолоне и клавесине, О. рассматривает 3 вида исполнения: оба музыканта импровизируют на данной основе; мелодия варьируется на виоле, клавесин аккомпанирует по аккордовой основе; произв. исполняется на клавесине, на виолоне играется варьированно один выбранный музыкантом голос. Приведённые в трактате соч. О. демонстрируют развитую систему композиции. Сложнейшая по ритмике партия виолона во всех образцах даётся в 1-голосном изложении. Партия сопровождения отличается простотой фактуры. Несмотря на 400-летнюю давность музыки О., она не кажется устаревшей; его ричеркары входят в репертуар совр. гамбистов. Среди др. соч. — сб-ки вок. произв. для 4—7 голосов («Musices liber I. Hymnos, magnificat, salve, motecta, psalmos, aliaque diversa cantica complectens», Venise, Gardano, 1565; переизд. в 16 в. в Берлине, Риме, Вене и др. городах Зап. Европы). Изд. 4 ричеркара из трактата О. (импровизации на шансон П. Сандрина; изд. Э. Т. Ферандом в его кн.: «Die Improvisation», 1956); 10 произв. опубликованы К. Проске и Н. Г. Весселяком («Musika Divina», 1859—1863, Bd 1, № 3—4); мотет «De Profunctis» издан Э. Эславой («Lira sacrohispana», 1869).

Лит. соч.: Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz, Roma, 1553 (на итал. яз. — Il primo libro de Diego Ortiz, Tolletano ... Roma, 1553, факсимиле и пер. на нем. изд. М. Шнайдера, B., 1913, ²Kassel, 1936).

Лит.: Einstein A., Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert, Lpz., 1905 (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beiheft 2); Kinkeldey O., Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, Lpz., 1910; Subirá J., La música en la Casa de Alba, Barcelona, 1927; Gombosi O., Zur Frühgeschichte der Folia, «Acta Musicologica», 1936, Bd 8; Ferand E. T., Die Improvisation in der Musik, Z., 1938; Reese G., Music in the Renaissance, N. Y., 1954; его же, The repertoire of Book II of Ortiz's tratado, в кн.: The Commonwealth of music, N. Y.—L., 1965.

Б. В. Доброхотов.

ОРТИ́С, Ортис Фернандес (Ortiz Fernández) Фернандо (16 VI 1881, Гавана —10 VI 1969, там же)— кубинский фольклорист и этнограф. По национальности испанец. Учился в ун-тах Мадрида, Барселоны и Гаваны. В 1-е десятилетие 20 в. находился на дипломатич. службе. В 1906 начал лит. деятельность. В 1909—1916 профессор (этнограф) Гаванского ун-та. Принимал активное участие в общественно-политич. жизни страны (в течение 10 лет был депутатом Нац. конгресса). Основатель Об-ва кубинского фольклора (1923), Об-ва афрокубинских исследователей (1937), жур. «Archivos del folklore cubano» (в 1924, в 1930 запрещён) и «Estudios afrocubanos» (в 1937—46 редактор) и др. В последние годы жизни член Нац. комитета АН Кубы. О.— один из крупнейших лат.-амер. специалистов в области муз. фольклористики. На конкретном материале он показывает, что афро-кубинская музыка занимает ведущее место в нар. муз. культуре страны и представляет собой сложное образование, сформировавшееся из разл. муз. источников, и прежде всего — испанского и африканского. Труды О. носят энциклопедич. характер, отличаются оригинальностью теоретич. концепции.

Соч.: La africanía de la música folklórica de Cuba, La Habana, 1950, ²1965; Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba, La Habana, 1951; Los instrumentos de la música afrocubana, v. 1—5, La Habana, 1952—55.

М. С. Колесов.

ОРФ (Orff) Карл (р. 10 VII 1895, Мюнхен)— нем. композитор, педагог, драматург и актёр (ФРГ). Род. в баварской офицерской семье, где культивировалось музицирование. С 5 лет учился игре на фп., органе и виолончели, увлекался кукольным т-ром. Творч. дарование О. проявилось одноврем. и в музыке и в лит-ре. В 1913—14 учился в Академии муз. иск-ва в Мюнхене (композиции у А. Беер-Вальбрунна, дирижированию у Г. Цильхера). Проф. муз. деятельность начал в качестве капельмейстера мюнхенского драм. т-ра «Каммершпиле» (1915), в 1918—19 работал в т-рах Мангейма и Дармштадта. В 1921—22 возобновил занятия композицией под рук. Г. Каминского. В 1924 основал в Мюнхене (вместе с хореографом Дороти Гюнтер) школу гимнастики, музыки и танца, в к-рой работал до разрушения её здания в годы 2-й мировой войны. В 30-е гг. изучал и обрабатывал вместе с муз. этнографом К. Хубером нар. песни и танцы горных областей Баварии. В 1950—60 вёл класс композиции в Высшей муз. школе Мюнхена. Среди учеников О.— В. Эгк, К. Маркс (ФРГ), Г. Зутермейстер (Швейцария), П. Курцбах (ГДР). С 1962 О.— один из рук. основанного им Ин-та муз. воспитания в Зальцбурге (отделение Высшей школы музыки и сценич. иск-ва «Моцартеум»). Выступал с исп. своих произв. («Театр одного актёра»). Чл. Баварской академии иск-в (1950), академии «Санта-Чечилия» (Рим, 1957) и др. Нац. пр. ГДР (1949).



Ранние произв. О. — песни, кантаты, оперы создавались под влиянием творчества К. Дебюсси, Х. Пфицнера, Р. Штрауса. Пробовал силы в традиц. жанрах (неоконч. оперы по пьесам М. Метерлинка и А. Стриндберга). Знакомство с работами известных режиссёров О. Фалькенберга и Л. Песнера стало для О. стимулом к экспериментированию в области новых сценич. форм. Большое значение для формирования оригинального муз. стиля О., а также создания им жанра сценич. кантаты имело углублённое изучение старинной музыки, особенно соч. К. Монтеверди, Г. Шюца, И. С. Баха (в 1931—1932 О. был дирижёром Баховского об-ва). Значит. влияние на стиль О. оказало его знакомство с муз. фольклором и национальным инструментарием народов Азии и Африки.

О. — автор св. 15 произв. для муз. т-ра. Первый крупный успех принесла композитору премьера сценич. кантаты «Кармина Бурана» (пост. 1937). С этого времени О. настойчиво разрабатывал новый тип муз. спектакля, в к-ром использовал приёмы и средства совр. драм. т-ра, формы мистерии, т-ра марионеток, уличных карнавальных представлений, итал. комедии масок. Сценич. кантаты «Кармина Бурана» и «Катулли кармина» (пост. 1943), пьесы «Луна» (пост. 1939) и «Умница» (пост. 1943) явились крупным вкладом О. в нем. муз. культуру, будучи новаторскими по своей театр. форме и муз. языку, бескомпромиссными с точки зрения их идейного содержания («Умница» — сатира на диктаторский режим «третьего рейха»). Усиление политич. репрессий в Германии и начало 2-й мировой войны 1939—45 развеяли иллюзии нем. интеллигенции в отношении национал-социалистского режима. Подобно

большинству нем. художников, О. отошёл от участия в обществ. и культурной жизни страны. Арест и казнь его близкого друга профессора Мюнхенского ун-та К. Хубера, участника группы Сопротивления «Белая роза» (1943), явились глубоким потрясением для композитора. Созданная им как непосредств. отклик на трагич. события пьеса «Бернауэрин» (соч. 1943—45), а также впоследствии «Антигона» (пост. 1949) — вершины его муз.-драм. творчества. Лучшие произв. О. стали достоянием междунар. муз. жизни только после 2-й мировой войны (нем. иск-во оказалось изолированным от всего мира гитлеровской «культурной политикой» и было дискредитировано ею). Произв. композитора заняли прочное место в репертуаре т-ров мн. стран. Театр. триптих «Триумфы» («Кармина Бурана», «Катулли кармина», «Триумф Афродиты»), антич. трилогия («Антигона», «Царь Эдип», «Прометей») и др. соч. имели успех и вызвали оживлённую полемику.

О. — художник, остро ощущающий кризисную ситуацию совр. зап. иск-ва. Он подверг сомнению возможность дальнейшего развития муз. иск-ва в традиц. жанрах (оперы, симфонии, инстр. концерта и др.). Историч. путь, приведший совр. зап. музыку к переусложнению техники и разрыву с аудиторией, О. считает до конца пройденным, несмотря на живучесть нек-рых модернистских школ и направлений. О. не применял атональную, серийную, сонористическую технику композиции, а стремился возродить простейшие элементы музыки (монодия, простые гармонич. структуры и т. п.). Как художник, полемически противопоставляющий себя одноврем. общепринятому, а также модному, О. впадал в крайности и преувеличения. Нередко простота его художеств. средств на практике оказывалась новой сложностью. Наряду с простыми муз. структурами в его произв. применяются средства, затрудняющие их восприятие и создающие значит. препятствия для исполнения (гигантские инстр. составы с редкими экзотич. инструментами, введение древних и диалектных текстов, не допускающих перевода на совр. языки, и т. п.). Жизненность театр. соч. О. во многом определяется мастерством специально подготовленных актёров и певцов. Разнообразие допустимых режиссёрских решений в спектаклях О. оборачивается чрезмерной зависимостью «т-ра Орфа» от дарования и индивидуального вкуса режиссёра, что существенно ограничивает возможности широкого исполнения произв. О. на сценах традиц. оперных т-ров.

Оригинальность муз. драматургии О. определяется прежде всего самим использованием музыки в спектакле. Ей в пьесах О. отводится иная роль, чем в традиц. опере. Соответственно общей художеств. задаче музыка в произв. О. то звучит мощно, ораториально, то сводится к одной повторяющейся ритмич. формуле, то исчезает вовсе, уступая место слову и драм. действию. Характерными чертами муз. стиля О. являются организация элементов музыки на основе ритмич. остинато, диатонич. ладотональная основа, замена гармонич. развития многообразными сопоставлениями; при этом простота ладогармонич. фона приобретает как бы вторичную выразительность, сообщая даже незначит. переменам повышенную яркость и новую экспрессию. Мастерство «режиссёрского манипулирования» простейшими выразит. средствами муз. языка и составляет основу композиторского метода О. Метод О. органически связан с его концепцией муз. т-ра и неотделим от его словесно-поэтич. творчества (О. — автор текстов большинства своих произв.).

Большой вклад внёс О. в область муз. воспитания. Применение методов его вок.-инстр. письма для обработки песенно-танц., ритмо-речевого фольклорного материала, для коллективного детского музицирования и импровизаций доказало их высокую эффективность и целесообразность. При этом «элементарная музыка» (термин О.) выступает как инструмент педагогич. воздействия, как средство стимулирования, выявления и организации первичных художеств.-творч. потенций личности. Педагогич. эксперименты О. начал под влиянием теории ритма Э. Жак-Далькроза и разработанного им метода «ритмич. гимнастики», а также в связи с новыми тенденциями в иск-ве танца (Р. фон Лабан, М. Вигман и др.). С помощью инстр. мастера К. Мендлера и при участии знатока муз. инструментов К. Сакса О. к нач. 30-х гг. сконструировал спец. инструментарий (получивший впоследствии распространение под назв. «инструменты О.»), явившийся осн. методич. средством муз.-педагогич. системы О. Система муз. воспитания О., основанная на музицировании детей, раскрыта в его собрании уч. пьес (Orff-Schulwerk, т. 1—5, совм. с Г. Кетман), включающем хоры, инстр. пьесы для разл. составов, театр. сценки и т. д. Система О. не применялась в годы нацизма. В 50-е гг. О. вернулся к своей практически ещё не осуществлённой идее всеобщего начального муз. воспитания, что привело к созданию Ин-та Орфа в Австрии (Зальцбург, 1962). Это учреждение является крупным интернац. центром подготовки кадров муз. воспитателей для дошкольных учреждений и общеобразоват. школ, а также педагогов школ для глухонемых, умственно отсталых, нервнобольных и психически неполноценных и трудновоспитуемых детей. Большая роль в детальной разработке системы О. принадлежит его ученице, композитору и педагогу Г. Кетман и рук. Ин-та социальной и лечебной педагогики, композитору и педагогу В. Келлеру. Ежегодные интернац. летние курсы и семинары в Зальцбурге способствуют расширению влияния орфовской системы. Педагогич. концепция О. нашла много приверженцев и немалое число противников (особенно среди «авангардистов»). Система муз. воспитания О. получила распространение почти во всех европ. странах, в США, Лат. Америке, Канаде, Японии и нек-рых странах Африки. Система О. применяется и в муз. педагогике Чехословакии, Польши. Педагоги и студенты Ин-та Орфа сотрудничают с венг. педагогами, работающими по системе З. Кодая, с к-рой система О. имеет немало сходного. Отд. эксперименты и пробы с применением инструментов О. проводятся в СССР.

Соч.: сценич. произв. — Кармина Бурана (Carmina Burana, светские песни из Бенедиктбойренского песенника для солистов, хора и орк., 1934—36, пост. 1937, Гор. т-р Франкфурта-на-Майне), Луна (Der Mond, текст О., пьеса для певцов, драм. актёров, хора и орк., 1937—38, пост. 1939, Баварская гос. опера, Мюнхен), Орфей (опера К. Монтеверди в обр. О., либр. Д. Гюнтер, 1923—1939; 3-я ред. 1940, Саксонская гос. опера, Дрезден), Умница (Die Kluge, история о короле и умной женщине, пьеса для певцов, драм. актёров и орк., текст О., 1941—42, пост. 1943, Гор. т-р Франкфурта-на Майне), Катулли кармина (Catulli carmina, сценич. кантата для солистов, танцоров, хора, 4 роялей и удар. инструментов, текст Катулла, 1942, пост. 1943, Лейпцигская опера), Бернауэрин (Die Bernauerin, баварская пьеса для драм. актёров, певцов, хора и орк., текст О., 1943—45, пост. 1947, Вюртембергский гос. т-р, Штутгарт), Антигона (трагедия Софокла в пер. Ф. Хёльдерлина, 1947—49, пост. 1949, Зальцбургский фестиваль), Хитрецы (Astutuli, баварская комедия для драм. актёров и удар. инструментов, текст О., 1945—52, пост. 1953, т-р «Каммершпиле», Мюнхен), Триумф Афродиты (Trionfo di Afrodite, сценич. концерт для солистов, хора и орк., текст Сафо и Катулла, 1950—51, пост. 1953, т-р «Ла Скала», Милан), Комедия воскресения Христа (Comoedia de Christi resurrectione, пасхальная мистерия для драм. актёров, певцов, хора и орк., текст О., 1955, пост. 1956, Мюнхен, телеспектакль; сценич. премьера 1957, Вюртембергский гос. т-р, Штутгарт), Царь Эдип (Oedipus der Tyrann, трагедия Софокла в пер. И. Гёльдерлина, 1957—59, пост. 1959, Вюртембергский гос. т-р, Штутгарт), Игра о рождении младенца (Ludus de nato infante mirificus, рождественская мистерия для драм. актёров, хора и орк., пост. 1960, Вюртембергский гос. т-р, Штутгарт), Сон в летнюю ночь (Ein Sommernachtstraum, пьеса У. Шекспира в пер. А. В. Шлегеля, для драм. актёров, хора и орк., 1938—1962, пост. 1964, Вюртембергский гос. т-р, Штутгарт), Прометей (трагедия Эсхила, 1963—67, пост. 1968, Вюртембергский гос. т-р, Штутгарт), Комедия о конце времени (De temporum fine comoedia, мистерия для драм. актёров, хора и орк., тексты из «Пророчаний Сивилл» и из «Орфических гимнов» на др.-греч. яз., 1971, пост. 1973, Зальцбургский фестиваль); для хора с сопровождением — 3 кантаты на текст Ф. Верфеля (для хора, 3 фп. и ударных, 1929), 2 кантаты на тексты Б. Брехта (для хора, 3 фп. и ударных, 1930), Элегические гимны (Elegische Hymne, Die Sänger der Vorwelt, на тексты Ф. Шиллера, для хора с инструментами, 1955), Ниобея и дифирамбы (Niobe und Dithyrambe, на стихи Ф. Шиллера, для хора с инструментами, 1956); Нар. музыка Баварии в новой обр. К. Хубера и О. (Musik der Landschaft, Volksmusik in neuen Sätzen. Aus dem bayerischen Raum, 1942); для инструментов — Маленький концерт для чембало и духовых на темы лютневой музыки 16 века (1927), Entrata (обр. пьесы У. Бёрда «Колокола» для 5 орк. составов и органа, 1927), Олимпийские хороводы (Olympische Reigen, 1936); педагогич. соч. — Орф-Шульверк (Orff-Schulwerk. Musik für Kinder, в 5 тт., совм. с Г. Кетман, 1950—55).

Лит.: Лаукс К., Карл Орф и его «Carmina Burana», «СМ», 1958, № 4; Леонтьева О., «Musica Nova», «СМ», 1960, № 7; её же, Карл Орф — для детей, там же, 1963, № 7; её же, Карл Орф и Пауль Хиндемит, в сб.: Музыка и современность, [вып. 1], М., 1962; её же, Карл Орф, М., 1964; её же, Музыкальная форма в произведениях Карла Орфа, в сб.: Музыка и современность, вып. 3, М., 1965; её же, Западноевропейские композиторы середины XX века, М., 1964; её же, Путь большого художника. К 75-летию Орфа, «СМ», 1970, № 8; её же, Дело Курта Хубера, там же, 1972, № 6; её же, Человек театра, там же, 1975, № 10; её же, Интернациональный курс в институте Орфа, там же, 1976, № 3; Власов Вл., Из зальцбургских впечатлений, там же, 1964, № 12; его же, Карлу Орфу — 70!, там же, 1965, № 7; Чёрная Е., На родине Гайдна и Моцарта, там же, 1966, № 10; Vanágaitė G., Mes ir žaislai. Pjesės barškučiu orkestrui, Vilnius, 1967; Баренбойм Л., Педагогические размышления, «СМ», 1967, № 6; его же, Карл Орф и Институт Орфа, там же, 1969, № 3, 5; Литвинов В., Зальцбург, Институт Карла Орфа, «МЖ», 1968, № 11; Эшпай А., На неделе Карла Орфа, «СМ», 1968, № 10; Хачатурян К., Неделя музыки Карла Орфа, «Правда», 1968, 28 апр.; Браиловский М., Жанровые и поэтические истоки «Триумфов» Карла Орфа, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9, Л., 1969; Система детского музыкального воспитания Карла Орфа. Сб. ст., пер. с нем., Л., 1970; Sachs C., Lang O., Einführung in die Neugestaltung von Orfeo, Mainz, 1925; Twittenhoff W., Orff-Schulwerk. Einführung in Grundlagen und Aufbau, Mainz, 1930; Sonner R., Musik aus Bewegung, «Die Musik», 1937, Jahrg., 29; Dorflein E., Das Musiktheater Carl Orffs, в сб.: Der Musik-Almanach, Münch., 1948; Keller W., Carl Orff's Antigonae. Versuch einer Einführung, Mainz, 1950; его же, Wie komponiert Carl Orff?, «ÖMz», 1962, H. 17; его же, Carl Orff, в сб.: Stilporträts der neuen Musik, B., 1961; Carl Orff. Ein Bericht in Wort und Bild. Mit Beiträgen von K. H. Ruppel, G. R. Sellner, W. Thomas, Mainz, [1955], ²1960; Liess A., Carl Orff. Idee und Werk, [Z., 1955]; его же, Carl Orff und das Dämonische, Viernheim, 1965; Hamel Fr., Der Erneuerer des Humanismus, «Musica», 1955, № 9; Kiekert J., Die musikalische Form in den Werken Carl Orffs, «Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft», 1957, Bd 5; Mitchell D., Carl Orff: a modern primitive, «The Monthly Musical Record», 1957, № 87; Melichar A., Musik in der Zwangsjacke. Die deutsche Musik zwischen Orff und Schönberg, W., 1958; Schadewaldt W., Hellas und Hesperien, Z., 1960; Kaufmann H., Carl Orff als Schauspieler, «Forum», 1960, Bd 7; Bonte H. G., Welchen Einfluss hat das Orff-Schulwerk auf Medizin und Psychologie, «ÖMz», 1962, H. 17; Jahrbuch des Orff-Instituts an der Akademie «Mozarteum», Salzburg, [T. 1—3], Mainz, 1962—69; Orff-Schulwerk Informationen, hrsg. von Orff-Institut an der Hochschule «Mozarteum», Salzburg, 1964—...; Oster O., Carl Orff und die Archetypologie des Theaters, «Musik und Dichtung», 1965, № 6; Dibelius U., Carl Orff. Die Gegenwart der Antike im Musiktheater, в его кн.: Moderne Musik. 1945—1965, Münch., 1966; Murray M., Orff and Kodály — a comparison, «Recorder and music magazine», 1968, v. 2, № 9; Česká Orffova škola, I, Prag., 1969; Pošv., Perspektivy Orffova školy v hudební výchově, Sb. studií, sv. 7, Prag., 1969; Pošv., Jurkovicp., Lidové písne a doprovodem na orffovský instrumentár, Prag., 1970; Keetman G., Elementaria. Erster Umgang mit dem Orff-Schulwerk, Stuttg., 1970; Münster R., Carl Orff. Das Bühnenwerk. Ausstellung anlässlich des 75. Geburtstages, Münch., 1970; Schmidt H. W. (Hrsg.), Carl Orff. Sein Leben und sein Werk in Wort, Bild und Noten, Köln, 1971; Das Orff-Schulwerk im Dienste der Erziehung und Therapie behinderter Kinder, hrsg. von H. Wolfgart, B.-Charlottenburg, 1971. *О. Т. Леонтьева.*

ОРФЕЕВ Серафим Дмитриевич [2(15) V 1904, с. Крутченская Байгора, ныне Усманского р-на Липецкой обл.— 2 VII 1974, Одесса] — сов. композитор. Чл. КПСС с 1951. В 1924—28 учился в Воронежском муз. техникуме (класс контрабаса). В 1932 окончил Одесский муз.-драм. ин-т по классу композиции у П. Ю. Молчанова. В 1934—41 ассистент кафедры композиции, с 1949 доцент, в 1951—62 ректор Одесской консерватории. Автор орк. сюиты, 4 струн. квартетов (1932—46; 4-й — «Освобождённая Молдавия»), квартета для деревянных

дух. инструментов, сонат для скрипки (1947) и для альта (1948) с фп., сб-ков фп. пьес, театр. музыки, хоров, романсов, песен и др. Значит. интерес представляют его обработки молд. и белорус. песен. О. принадлежат также музыковед. работы, в т. ч. «Музыкальные связи Украины с Россией» (1954), «История Одесской консерватории» (1957; обе — в рукописи).

Соч.: Одновисотні тризвуки і тональності, Київ, 1969 (рус. пер. — Одновысотные трезвучия и тональности, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1970); Одноіменність тональностей як основа хроматичного ладу, в кн.: Проблеми української радянської музики, в. 2, Київ, 1969.

И. М. Ямпольский.

ОРФЁНОВ Анатолий Иванович [р. 17(30) X 1908, дер. Сушки, ныне Рязанской обл.] — сов. певец (лирич. тенор). Засл. арт. РСФСР (1941). В 1934 окончил Моск. муз. политехникум им. Станиславского по классу пения у А. Погорельского. С 1933 артист хора, в 1934—42 солист Оперного т-ра им. Станиславского, в 1942—55 солист Большого т-ра. Обладает приятным мягкого тембра голосом; исполнение О. отличается простотой и искренностью. Партии: Ленский, Берендей, Юродивый; Герцог, Альфред, Фауст; Альмавива («Севильский цирюльник»), Вашек («Проданная невеста»; Гос. пр. СССР, 1949).

В 1954—59 худ. рук. вок. группы Всесоюзного радио, в 1963—69 зав. оперной труппой Большого т-ра. С 1950 преподаватель Муз.-пед. ин-та им. Гнесиных (с 1958 доцент), с 1971— в Каирской (АРЕ), с 1974 — в Братиславской консерваториях. Гастролировал за рубежом (Иран, Югославия, Болгария, Румыния, Польша, ГДР, КНР).

Соч.: Первые шаги, «СМ», 1963, № 1; Творческий путь Л. Собинова, М., 1965; Юность, надежды, свершения, [М., 1973], и др.

В. И. Зарубин.

ОРФЕО́Н (франц. orphéon) — клавишная колёсная *лира* с 4 жильными струнами. Была распространена во 2-й пол. 18 в. в Зап. Европе.

«ОРФЕО́Н» (Orphéon) — название франц. мужских хоровых любительских об-в. История «О.» восходит к начальному курсу основ музыки и пения, введённому в 1818 в одной из парижских нар. школ муз. педагогом Г. Л. Вилемом (Бокийоном) — пропагандистом т. н. многостороннего метода обучения (enseignement mutuel). Когда этот метод, получивший распространение во мн. школах, был в 1829 официально признан, Вилем начал объединять учащихся из разл. школ в хор. кружки. На основе этих кружков в 1833 возникла Нар. певч. школа (культивировавшая хор. пение a cappella), к-рой Вилем и дал назв. «О.». Муз.-педагогич. идеи «О.» способствовали широкому распространению во Франции любительских хор. об-в, носивших назв. «О.» (подобно нем. *Лидертафель*). «О.» поддерживались муниципалитетами, разл. об-вами, а также промышленными предприятиями, мн. работники к-рых являлись их членами. В Париже «О.» ведал не только хор. коллективами, но и всей муз. работой, проводившейся в школах. Его первыми муз. руководителями были Вилем, Ж. Юбер, Ш. Гуно (в 1852—60), Ф. Э. Ж. Базен и Ж. Падлу. Публичные концерты «О.» в Париже устраивались с 1834. Соревнования об-в «О.» проводились в разл. городах Франции с 1849. В англо-франц. хор. фестивале, проходившем в Лондоне в 1860, приняло участие 137 об-в, в составе к-рых было 3000 певцов (orphéonistes), в др. слётах «О.» объединялось до 8000 участников. Репертуар «О.» включал наряду с непритязат. соч. и оперными хорами произв., написанные спец. для «О.» А. Аданом, Ш. Гуно, Г. Берлиозом, Дж. Мейербером и др. В выступлениях «О.» принимали участие и духовые оркестры. Во Франции в 1926 существовало ок. 1200 «О.».
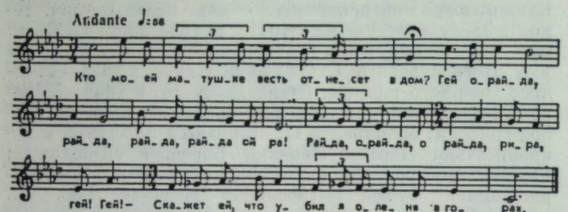
Лит.: Maréchal H., Parès G., Monographie universelle de l'Orphéon, P., [1910].

ОРФЕ́РИОН, орфарион (англ. orpharion),— струнный щипковый муз. инструмент. Род *цистры*.

Дл. ок. 1200 *мм*, ширина ок. 450 *мм*. О. имел 8 двойных струн, которые настраивались следующим образом: $_{1}^{C}FGcfad^{1}g^{1}$ или на тон выше. Был распространён в 17 в., особенно в Великобритании, Италии и Франции.

ОРХЕ́СТИКА (греч. ὀρχηστική) — искусство танца; орхесография — учение об иск-ве танца, зафиксированное графич. средствами. См. *Хореография*.

ОСЕТИ́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. Нар. музыка осетин развивалась как иск-во устной традиции, представленное песнями, эпич. сказаниями, а также инстр. наигрышами. Древнейшие виды муз. фольклора сложились в пору об-



Песня о Таймуразе Кадзыреве. Запись от Гуриева из г. Орджоникидзе.

щинно-родового строя, мн. из них сохранились до наших дней (в т. ч. песни о мифологич. божествах, отображающие языческие верования). Осет. песни разнообразны по содержанию и жанрам, по манере исполнения и средствам выразительности: трудовые и обрядовые (охотничьи, врачевальные, похоронные причитания, «цоппай» — песни с пляской вокруг поражённого молнией и др.), бытовые (свадебные, колыбельные, застольные, шуточные, плясовые, детские и др.). Особо популярны песни о героях, погибших в неравной борьбе, и нартовские сказания (из нац. эпоса «Нарты»). Для большинства песен (за исключением детских, колыбельных, лирич. и эпич. сказаний) характерна сольно-хоровая традиция исполнения, при к-рой солист или солисты поочерёдно поют осн. мелодию, тогда как остальные участники (независимо от их количества) ведут менее самостоят. мелодию на гласных звуках. Возгласы, вставные фразы переходят из песни в песню. Партия солиста — эмоционально насыщенный, патетически взволнованный, мелодически развитый речитатив широкого звукового диапазона, отличающийся свободной метроритмич. организацией, варьируемой от строфы к строфе. Нартовские сказания и песни балладного типа (их общее название — кадаг) исполняются сказителем соло под собств. аккомпанемент на струнно-щипковом инструменте дыуадастаноне или смычковом киссын-фандыре.

Осетинский певец-сказитель с дыуадастаном.



Осет. нар. музыка диатонична в основе, однако ладовая организация мн. песен сложна в силу того, что на протяжении песенной строфы происходит неоднократная смена ладовых устоев.

Среди нац. инструментов: струнно-щипковые — дыуадастанон (12-струнная арфа) и дала-фандыр; струнно-смычковый киссын-фандыр; духовые — уадындз (свирель), лалымуадындз (волынка), фидиуаг (духовой инструмент из бычьего рога), единств. традиц. удар. инструмент — карцганаг (трещотка), ныне используется и бубен. В сер. 19 в. широкую популярность в Осетии приобрела диатоническая клавишная гармоника — ирон кандзал-фандыр. Народные инструменты распространены как в традиционных формах, так и в реконструированных. Все они используются в сольной, ансамблевой и оркестровой исполнительской практике. Инструментальная музыка представлена преим. танц. наигрышами: массовый танец — симд; парные — хонга-кафт (кабардинка) и тымбыл-кафт (лезгинка); сольный танец — рогкафт. Каждый танц. наигрыш носит название танца, который он сопровождает, иногда с добавлением названия местности, где он был создан. Инстр. наигрыши отличаются стабильностью метрики ($^{2}/_{4}$, реже $^{6}/_{8}$), частым использованием синкоп и триолей, чёткостью композиц. структуры. Ритмич. вариантность повторов, секвенционность — осн. принципы мелодич. развития осет. нар. музыки.

Муз. жизнь дореволюц. Осетии была связана с самодеят. иск-вом, представители к-рого постоянно выступали на нар. празднествах. Популярностью пользовались нар. сказители, певцы и инструменталисты. Среди них — Бибо Дзугутов, Иналдыко Каллагов, Дабег Гатуев, Заурбек Туаев, Хасако Дзампаев, Гаха Сланов, Батчери Каргиев, Кайсын Мерденов. Известные совр. нар. сказители — Арсамаг Цопанов, Знаур Бидеев, Дрис Таутиев; певцы — Г. Плиев, Е. Дзедзаев, Д. Касабиев, Э. Кокоев; гармонисты — С. Ревазова, Б. Газданов и др.

Собирание и запись муз. фольклора были начаты в кон. 19 в. (С. И. Танеев, М. М. Ипполитов-Иванов, Д. И. Аракишвили), затем продолжены в кон. 20-х и особенно в 30-х гг. 20 в. П. Б. Мамуловым, В. И. Долидзе, Б. А. Галаевым, Т. Я. Кокойти, Е. А. Колесниковым. В 1948 опубликован сб. «Осетинский музыкальный фольклор», в 1964 — «Осетинские народные песни», собранные Б. А. Галаевым.

После Великой Окт. социалистич. революции зарождается проф. муз. культура. В первые годы Сов. власти (1924—26) во Владикавказе (ныне г. Орджоникидзе) работала Горская нар. консерватория. С 1932 при Северо-Осетинском радиокомитете был создан оркестр нар. инструментов.

В 1920-е гг. появляются хор. обработки нар. героич. песен, сделанные П. Б. Мамуловым, оркестровые миниатюры В. И. Долидзе («Осетинская лезгинка», «Танец приглашения» — «Хонга-кафт» и др.). В 1931 Долидзе начал работать над оперой «Замира» (не оконч.) на основе нар. легенд «Чермен» и «Замира».

В 1930-е гг. композиторы работали преим. в области мелких вок. форм и инстр. пьес. 2-я пол. 30-х гг. была ознаменована значит. событиями в культурной жизни республики. В 1935 был открыт первый нац. драм. т-р. В 1938 из числа лучших участников художеств. самодеятельности создаётся коллектив Сев.-Осет. ансамбля песни и танца, в 1939 — Сев.-Осет. отделение Союза сов. композиторов.

Бурный рост нац. муз. культуры начался после окончания Великой Отечеств. войны 1941—45 и особенно в 50—60-е гг. Открылись муз. школы (св. 10), муз. уч-ще, муз.-пед. уч-ще. В 1944 создан Сев.-Осет. гос. симф. оркестр; в разные годы им руководили дирижёры В. Б. Дударова, В. В. Горшков, И. А. Аркин, П. А. Ядых. Важными событиями стали преобразование драм. т-ра в муз.-драм. (1958) и открытие в 1972 Муз. т-ра.

Выросла творч. активность осет. композиторов. Появилось множество произведений различных жанров, в т. ч. крупной формы. Впервые в истории осет. музыки созданы муз. комедии и оперы. В творчестве Д. С. Хаханова ведущее место занимают инстр. (скр.

концерт, концерт для нац. гармоники с симф. оркестром, 2 симфонии), а также балетная музыка (по мотивам нац. легенд — балеты «Ацамаз и Агунда», «Хетаг»), музыка к спектаклям. Т. Я. Кокойти — автор первой осет. симфонии, фп. фантазии «Азау» и др., А. Я. Кокойти — автор симф. танцев (в т. ч. «Симды фаз»), рапсодии для скрипки с оркестром, камерных произв. и хоров. В творчестве Х. С. Плиева главное место заняли массовые и эстр. песни и особенно муз. комедия; он автор оперетт «Весенняя песня», «Три друга», «Жених сбежал», оперы «Коста». Разностороннее творчество И. Г. Габараева — симф. поэма к 250-летию Ленинграда, симф. сюита «В горах Осетии», 3 рапсодии для оркестра, 2 симфонии, вок. циклы песен на стихи поэтов Азии и Африки, на стихи Р. Гамзатова, на стихи узников концлагеря Заксенхаузена и др. И. Г. Габараев — автор опер «Азау» (по мотивам новеллы С. Гадиева) и «Оллана» (по рассказу «Святой Ила с горы Тбау» В. Икскуля), вок.-симф. поэмы «Человеку» (на стихи Ш. Муасса). Успешно работают композиторы младшего поколения — Р. К. Цорионти, Т. Хосроев, Е. Кулаев, Ф. Алборов и др.

Значит. вклад в осет. проф. музыку внесли рус. композиторы Н. А. Карницкая, Е. А. Колесников, А. А. Поляниченко. В разные годы осет. муз. фольклор использовали рус. композиторы Н. Я. Мясковский (23-я симфония), В. К. Сорокин (оперетта «Непослушная дочь»), Б. М. Терентьев (оперетта «Камень счастья»), А. Н. Соколов-Камин (кантата на сл. К. Л. Хетагурова «Поёт народ», орк. сюита «В горах Осетии»), К. Я. Доминчен (муз. пьесы для оркестра нар. инструментов Сев.-Осет. радиовещания).

Среди осет. музыковедов — З. Х. Туаева, К. Г. Цхурбаева, П. Ф. Панасян; хоровых дирижёров — З. А. Дзуцати, А. Т. Ачеев; певцов — засл. арт. РСФСР Т. А. Тогоева, Е. Кулаев, М. Католиева, нар. арт. Сев.-Осет. АССР Ф. С. Суанов, Д. Н. Белаонова, А. В. Хасиева, засл. арт. Сев.-Осет. АССР Ю. А. Бацазов, Н. В. Кокаева, В. К. Дзуцев, З. М. Калманова.

Большое значение для развития нац. муз. культуры имели Недели (1954, 1958) и Декада (1960) осетинской лит-ры и иск-ва в Москве. В Сев. Осетии работают (1978): Муз. т-р, Филармония (с 1945), симф. оркестр, ансамбль песни «Алан» (с 1966), Хоровое об-во (с 1959), уч-ще иск-в, муз.-пед. уч-ще (Орджоникидзе), 11 детских муз. школ.

Лит.: Мамулов П. Б., Осетинская народная музыка, «Изв. Осетинского НИИ краеведения», 1925, вып. 1; Осетинская народная песня, «Музыкальное образование», 1928, № 6; Аракчиев Д., Народное музыкальное творчество Юго-Осетии, «На рубеже Востока», 1929, № 1; Цхурбаева К., Северо-Осетинская АССР, в кн.: Музыкальная культура автономных республик РСФСР, М., 1957, с. 247—62; её же, Некоторые особенности осетинской народной музыки, Орджоникидзе, 1959; её же, Творчество композиторов Осетии, Орджоникидзе, 1960; её же, Ритмический склад осетинских героических песен, «Изв. Юго-Осетинского НИИ», 1962; вып. 11; её же, Об осетинских героических песнях, Орджоникидзе, 1965; её же, О напевах осетинских нартовских сказаний, в кн.: Сказания о нартах — эпос народов Кавказа, М., 1969; её же, Северо-Осетинская АССР, в кн.: История музыки народов СССР, т. 4, М., 1973; Долидзе В. И., Осетинская народная музыка, «Изв. Северо-Осетинского НИИ», 1960, т. 22, вып. 2.

К. Г. Цхурбаева.

ОСИПОВ Николай Петрович [15 (28) I 1901, Петербург — 9 V 1945, Москва] — исполнитель на балалайке, дирижёр, педагог. Засл. арт. РСФСР (1940). 1-я пр. на Всесоюзном конкурсе исполнителей на нар. инструментах (1939). С 5 лет обучался игре на балалайке у А. М. Дыхова. Впервые как солист на балалайке О. выступил в 8 лет, затем неоднократно участвовал в концертах Великорусского оркестра В. В. Андреева. В 1911—13 учился в Петерб. консерватории игре на скрипке у Э. Э. Крюгера. С 1922 жил в Москве. В 1928—39 солист Моск. филармонии. С 1940 и до конца жизни был худ. рук. и дирижёром Гос. рус. нар. оркестра (с 1946 его имени). О. обогатил звучание оркестра новыми красками, введя в его состав старинные нар. инструменты (владимирские рожки, свирели, кувиклы), а также баяны и орк. гармоники. Положил начало новым формам исполнения на отд. нар. инструментах (с сопровождением оркестра, унисоны, дуэты).



Исполнение О. отличалось высоким артистизмом, совершенной техникой и филигранным мастерством. О. обогатил выразит. и технич. возможности балалайки. Расширил конц. репертуар для балалайки, осуществил переложение для балалайки мн. классич. произв. и нар. песен. По инициативе О. сов. композиторы создали специально для балалайки конц. произв., среди них: Русский концерт (для балалайки с оркестром нар. инструментов) Г. П. Фельдмана, концерт (для балалайки с симф. оркестром) С. Н. Василенко, его же сюита для балалайки и фп., конц. фантазия для балалайки с симф. оркестром «На посиделках» М. М. Ипполитова-Иванова. В 1930—40 преподавал в Моск. муз. уч-ще им. Октябрьской Революции. Среди его учеников — Б. А. Романов, Л. В. Владимиров, Л. Д. Дворяк, А. Н. Лачинов. Брат О.— Дмитрий Петрович О. (1910—1953) — пианист и дирижёр, с 1945 был рук. Гос. рус. нар. оркестра.

Лит.: Ипполитов-Иванов М. М., 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, М., 1934, с. 151; Бекназаров Н., Лачинов А., Краткая биография Н. П. Осипова, в изд.: Осипов Н. П., Обработки и переложения для балалайки с фортепиано, вып. 1, М., 1959; Государственный русский народный оркестр им. Н. П. Осипова, М., 1969.

А. А. Новосельский.

О́СЛО (Oslo), в 1624—1924 — Кристиания (Christiania, Kristiania), — столица Норвегии (с 1814), крупнейший экономич., культурный, а также муз. центр. 463 тыс. жит. (на 1 янв. 1976). Сохранились фрагменты ср.-век. культовой музыки; известно, что в многочисл. церквах О. исполнялись григорианские песнопения, в т. ч. «олафская» музыка — гимны, секвенции и др. соч. в честь короля св. Олафа (Олаф II Харальдсон, правил в 1016—28, завершил введение христианства). Одна из старейших сохранившихся муз. рукописей (15 в.) содержит вариант гл. секвенции, посв. св. Олафу, к-рый исполняли в честь св. Хальварда (принявший мученич. смерть канонизированный норв. герой; признан покровителем О.). Одноврем. в О. из Германии проникало светское иск-во *шпильманов*, к-рые воспевали подвиги викингов (8 — сер. 11 вв.). С 13 в. развивалась светская музыка — при дворе короля Хокона Старого (правил в 1217—63) бродячими музыкантами пелись *баллады*, заимствованные у англ. и франц. *менестрелей* и *жонглёров* (мелодии этих баллад сохранились в старинных норв. нар. героич. песнях). Шпильманы и др. странствующие музыканты играли на струн. смычковых и духовых инструментах; широко использовали нар. мелодии (одну из таких старинных песен в сер. 19 в. записал Л. М. Линнеман; пелась жителями О. на улицах города). Старинные нар. мелодии лежат и в основе церк. песнопений, издавна исполнявшихся в церквах О. С 13 в. музыке обучались в певч. школе при кафедральном соборе (известно из церк. записей сер. 16 в.); старшие ученики упражнялись в 4—5-гол. пении, исполняли *аллилуйи*, *антифоны* и др.; под упр. городского кантора они пели не только в церквах, но также на свадьбах и похоронах; из их среды выдвигались и церк. органисты.

В 17—18 вв. в О. получило развитие гор. проф. муз. иск-во; гор. музыканты (органисты, трубачи, литавристы) участвовали в разл. церк. и светских торжествах и обрядах (на оплату музыкантов в 1722 город израс-

ходовал более 1/5 бюджета; органистам платили по 120 риксдалеров в год, инструменталистам — по 100, четырём гор. барабанщикам — по 40). Первый известный гор. музыкант О. (1637) — Петер Трубач. Объединения гор. музыкантов существовали до сер. 19 в. Видную роль в муз. культуре О. 1-й пол. 18 в. играл Г. фон Бертуш, нем. офицер (в течение 20 лет комендант крепости Акерсхус в О.), автор кантат, трио-сонат, в исп. к-рых участвовал как скрипач и дирижёр. Он был лично знаком с И. С. Бахом, а также И. Маттезоном, был пропагандистом их творчества. В 18 в. важными событиями муз. жизни города были пышные торжества с участием музыкантов по случаю приезда в О. дат. королей (в 1380—1814 Норвегия находилась под дат. господством, в 1814—1905 — в унии со Швецией). В сер. 18 в. в О. впервые выступала итал. оперная труппа П. Минготти (исполнила одну из опер К. В. Глюка). В кон. 18 — нач. 19 вв. оперы разл. зап.-европ. композиторов периодически ставились на драм. сценах силами гастролёров (с 1837 — в гор. т-ре О.). Из-за отсутствия постоянного оперного т-ра в Норвегии оперное творчество норв. композиторов начало развиваться позднее, чем в др. европ. странах, и долгое время носило непрофессиональный характер. В 1825 силами любителей была пост. пьеса Х. Бьеррегора «Приключение в горах» с музыкой В. Тране, использовавшего в этом соч. нар. темы (первое нац. муз.-сценич. произв.). Ми. оперы норв. композиторов, работавших в О., ставились в др. странах, гл. обр. в Германии (напр., в Мюнхене пост. в 1893 «Воскресное утро» и в 1900 «Норвежская свадьба» Г. Шьельдерупа). В кон. 18— нач. 19 вв. в О. существовали частные норв. драм. т-ры, к-рые ставили и оперы. В 1827—99 оперные спектакли шли на сцене «Кристиания-театр». В 1862 в О. гастролировали нем. артисты, поставившие «Волшебную флейту», «Дон Жуана» и «Трубадура». Дважды (в 1874—75 и 1890) оканчивались неудачей попытки организовать в О. постоянный муз. т-р. С 1899 оперы ставились в Нац. т-ре (силами норв. артистов с участием гастролёров); с этого года начался подъём оперного иск-ва в О. (продолжался до 1919), связанный с деятельностью капельмейстера т-ра, видного композитора, скрипача и дирижёра Ю. Хальворсена. Отд. оперы и оперетты давались Норв. т-ром (осн. в 1913), Т-ром комич. оперы (1918—21), Новым т-ром (осн. в 1929). В 1950—58 ряд спектаклей пост. частной Норв. оперой (акционерное об-во, осн. И. и Г. Брюневоллями; худ. рук. венгр И. Пайор). Лишь в 1958 под рук. певицы К. Флагстад была осн. Норв. опера (дир. Ф. Фладму, худ. рук. Флагстад и О. Фьелстад).

Во 2-й пол. 18 в. в О. возникло неск. муз. об-в (по образцу нем. и дат.), в т. ч. Муз. об-во, возглавлявшееся гор. музыкантом П. Хёгом. Он организовал в О. первые симф. концерты (давались в зале ратуши с 1760). Этим об-вам, как и отд. музыкантам, покровительствовали музыканты-дилетанты из богатых купеч. семей — Анкер, Арбин, Коллетт, Лассон, Туллин, Тране. Особенно много сделала для развития гор. муз. иск-ва семья Тране — Вальдемар (нач. 19 в.) и его племянник Маркус (2-я пол. 19 в.); М. Тране (также один из рук. рабочего движения) был автором зингшпилей, танцев. В 1799—1828 работало Муз.-драм. об-во, в 1810—38 — Муз. лицей (устраивал концерты и ставил силами учащихся зингшпили и оперы).

В 1-й пол. 19 в. выдвинулись композиторы-любители, в т. ч. авторы популярных нац. гимнов Л. М. Ибсен, К. Блом; в 1840-е гг. — первые крупные проф. комп. Л. М. Линнеман, Х. Хьерульф и Р. Нурдрок (работали гл. обр. в О.), чьи произв. отражали расцвет нац. романтизма. С О. связана деятельность крупнейших норв. комп. Ю. Свенсена и Э. Грига, к-рые внесли в муз. культуру города огромный вклад не только своим творчеством, но и муз.-обществ. и конц. деятельностью. Конц. жизнь О. оживила деятельность музыкантов нем. оркестра «Харцферайн», к-рые после гастролей в О. в 1840 и роспуска оркестра вошли в состав муз. коллективов города. Большое значение имели Филармонич. об-во (1846—67) и Абонементные концерты, к-рыми руководили Хьерульф (1857—59) и Григ (1867—1871). В 1871 по инициативе Грига и Свенсена осн. Муз. об-во (в 1919 преобразовано в Филармонич. об-во, при к-ром позднее были организованы хор, струн. квартет и др. ансамбли; его оркестр — лучший в стране). Демократич. просветит. значение имела деятельность Ю. Хорклоу, к-рый организовал и проводил с помощью Рабочего союза симф. концерты (1883—88). Нар. симф. концерты устраивал на собств. средства (1911—18) А. Андерсен-Вингар. Концерты давал оркестр Нац. т-ра (в кон. 1940-х гг. реорганизован в гор. симф. оркестр, к-рый существует и в совр. О.; он прекращал свою деятельность лишь в годы фаш. оккупации — в знак протеста). В 1876 было организовано квартетное об-во; среди многочисл. ансамблей — струн. квартет «Кристиания» (1865—94; позднее назывался Артистич. квартетом), квартет Филармонич. об-ва (с 1919), «Хиндаркварте́т» (с 1944); Норв. дух. квинтет (с 1955), Дух. квинтет О. (с 1962). С 1877 выступления ансамблей организовывало объединение «Квартет-ферайн» (осн. в 1876).

В сер. 19 в. развитие получили хор. об-ва и союзы; крупнейшие хор. коллективы (мужские) — Норв. студенч. хор. союз (с 1845), хор. об-во О. «Хандельсстанд» (с 1847), Хор. об-во ремесленников О. (с 1848), рабочие хор. об-ва (первые созданы последователями М. Тране в 1850), в т. ч. хор Рабочего союза (1864), Гульдбергский академич. хор (1916), хор «A cappella» (1921); смешанные — хор. об-ва «Цецилия» (1878), «Хольтерс» (1920); жен. студенч. хор (с 1895).

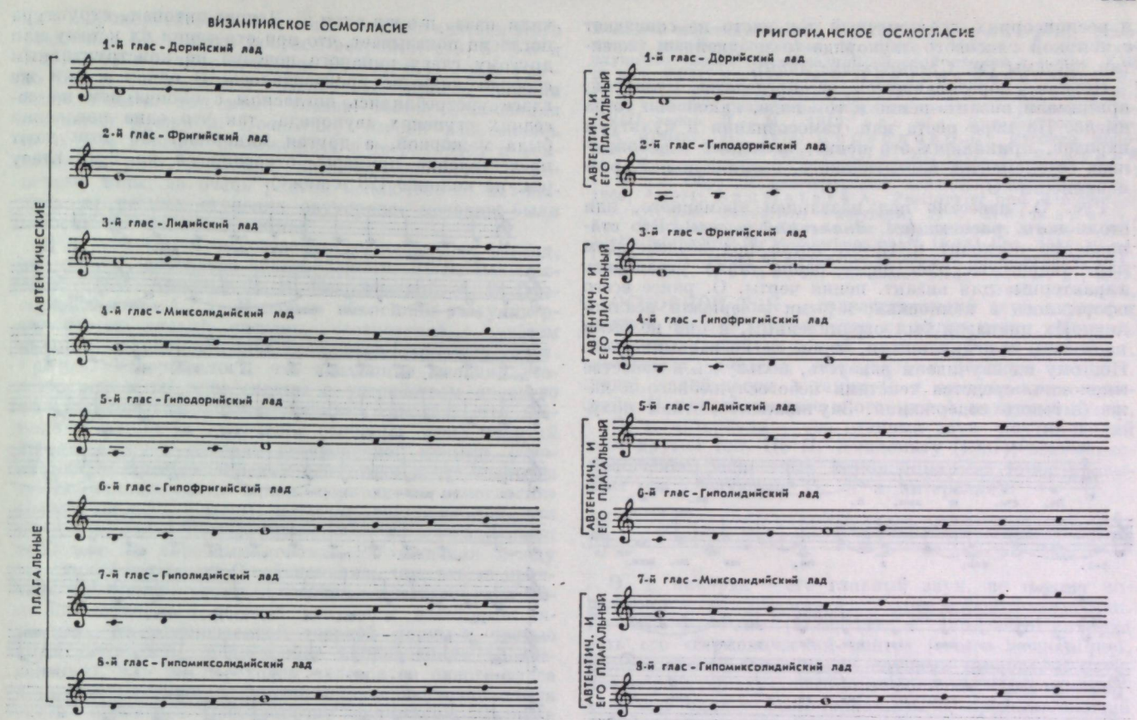
Концерты разл. муз. коллективов проходили в Большом зале масонского ордена, конц. зале братьев Хальс (1880—1930), Миссионерском доме на Кальмайергатене (1898—1950), в Актовом зале ун-та (с 1911), Конц. зале О. (с 1966, архитектор Г. Оберг).

Первое высшее муз. уч. заведение О. — частная Муз. академия, осн. в 1867 Григом и О. Винтер-Эльмом (проект создания обществ. муз. академии, предложенный У. Булем в 1863, не был осуществлён). В 1883 Л. М. и П. Линнеманы (отец и сын) основали консерваторию (П. Линнеман был её директором до 1930, затем ею руководил внук Л. М. Линнемана Б. Т. Линнеман; в 1969 преобразована в «Линнеманс легат», в 1973 — в Гос. высшую муз. школу); среди др. высших уч. муз. заведений — Муз. ин-т Барратта Дуэса (с 1927) и Эстляндская консерватория (с 1959; организована на основе консерватории Вейтведта). С 1954 существует отделение музыковедения в Ин-те философии и истории при ун-те.

Ведущие муз. издательства О. — «Вармут» (1843—1909), «Бр. Хальс» (1847—1930; с 1856 — также фп. фабрика), Норв. муз. изд-во (с 1909), «Люкес мусикфораг» (1946), «Мусикхусет» (1939).

С 1917 существует Союз норв. композиторов (в 70-е гг. пред. А. Нурхейм). В О. находятся Норвежский муз. архив (с 1927; крупнейший в стране), включающий фоноархив, а также Нац. музей норв. муз. инструментов. Имеется студия электронной музыки.

Деятельность муз. коллективов в О. до 2-й мировой войны 1939—45 во многом зависела от частных лиц, от поддержки об-ва «Друзья филармонич. оркестра» и Филармонич. об-ва. После 1945 мн. муз. организации стали субсидироваться гос-вом. В 1946 создан Комитет по вопросам музыки, ведающий организацией симф. оркестров, финансированием оперы, строительством конц. залов и пр. Муниципалитет О. занимается устройством выступлений гос. симф. оркестра по Радио, концертов в ун-те, организует гастрольные поездки по стране. В О. работают ведущие норв. композиторы и исполнители (см. *Норвежская музыка*).



Лит.: Lange Kr., Østvedt A., Norwegian music, L., [1958] (в рус. пер. — Ланге К., Эстведа., Норвежская музыка, М., 1967); Huitfeldt H. J., Christiania Theaterhistorie, Kbh., 1876; Kindem J. E., Den norske operas historie, Oslo, 1941; Huldt-Nystrøm H., Fra munkekor til symfoniorkester, Oslo, 1969; см. также лит. при статьях *Норвежская музыка, Григ* Э., *Нурдрок* Р., *Свенсен* Ю. *Э. Гаукстад.*

ОСМОГЛАСИЕ (старослав., букв.— восьмигласие) — система *гласов*, служившая для муз. оформления христ. богослужения. Начало системе положил обычай в каждый из 8 дней праздника пасхи исполнять песнопения на особый напев (глас) (4 в.). Восьмидневный цикл напевов вскоре был распространён на 8 недель от первого дня пасхи, составлявших праздничный период года, так что напев того или иного дня был распространён на соответствующую ему по порядку неделю. Позднее цикл с его гимнич. текстами стали повторять в течение года, до новой пасхи. Из гимнов была составлена книга *Октоих*. Древнейший Октоих восходит к нач. 6 в.; он был составлен патриархом сирийских монофиситов Севиром. В 8 в. Иоанн Дамаскин, по-видимому, отредактировал Октоих и дополнил его своими гимнами. В таком виде Октоих вошёл во всеобщее употребление в церквах Византийской империи.

Как муз. система О. получило теоретич. обоснование в Византии во 2-й пол. 13 в. (Г. Пахимер) и 1-й пол. 14 в. (М. Врienний). Теория О. сформировалась под большим влиянием трактатов по антич. музыке, но О. не было реставрацией антич. системы. Гласом теоретики называли звукоряд, одна из ступеней к-рого была доминирующей в изложении напева, а другая служила конечным тоном. Исходя из существования неск. диатоник. разновидностей октавного звукоряда, они отнесли к 1-му гласу последовательность d—e—f—g—a—h—c—d, ко 2-му — e—f—g—a—h—c—d—e, к 3-му—f—g—a—h—c—d—e—f и к 4-му — g—a—h—c—d—e—f—g. 1-й звукоряд был назван дорийским, 2-й — фригийским, 3-й —лидийским и 4-й — миксолидийским. От этих гласов как от основных (автентических) производили 4 косвенных (плагальных); тоника автентического оказывалась в середине плагального (IV ст.), сохраняя при этом своё первоначальное значение. Плагальные гласы получили названия соответствующих автентических с приставкой г и п о. Система нашла всеобщее признание, хотя ещё в напевах 11—12 вв. под влиянием тюркской музыки появились хроматизмы, да и диатоник. мелодии часто не «укладывались» в установленные для них звукоряды, так что о гласовой принадлежности их приходилось напоминать певцам, дополнительно выписывая гласовую формулу с определённым для каждого гласа словом.

Исследования Э. Веллеса, Э. Вернера и др., расшифровки визант. мелодий, произведённые Веллесом, показали, что визант. О. создавалось из мотивов, ассоциировавшихся с определ. гимнами и получивших значение моделей для сочинения новых мелодий. Единых звукорядов для них на практике не существовало. Последние устанавливались постепенно в процессе длит. отбора моделей. Вернер даёт схему наиболее часто встречающихся звукорядов, из к-рой видно, что в глас входило не менее 2—3 звукорядов и что один и тот же тон встречается в качестве доминирующего и конечного в звукорядах разных гласов.
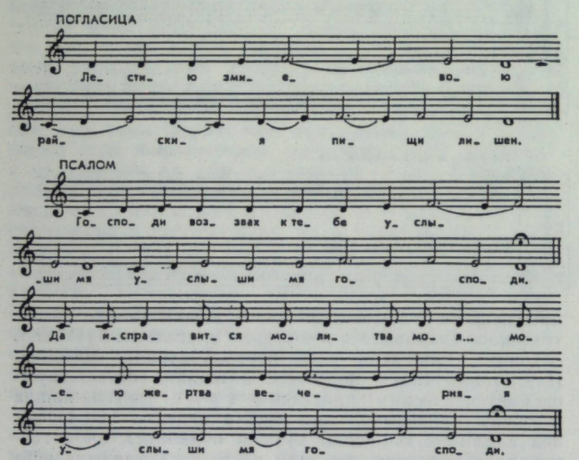
О. рим. церкви создавалось на основе той же цикличности праздничных напевов. Её заимствование с Востока приписывается епископу миланскому Амвросию (4 в.). Систематизация напевов началась здесь значительно раньше, чем на Востоке (Алкуин — 8 в. и Аврелиан — 9 в.). В основу систематизации были положены те же диатоник. последовательности и тот же принцип автентических и плагальных гласов, но номенклатура их была иной. Автентическими были нечётные гласы, а плагальными — чётные. Система получила название григорианской по имени папы Григория I.

Хотя между григорианским пением и его О. нет таких больших расхождений, как в византийском, искусственность системы всё же сказывается в антифонах

и респонсориях, где конечный тон часто не совпадает с тоникой гласового звукоряда (о позднейшем развитии системы см. *Средневековые лады*).
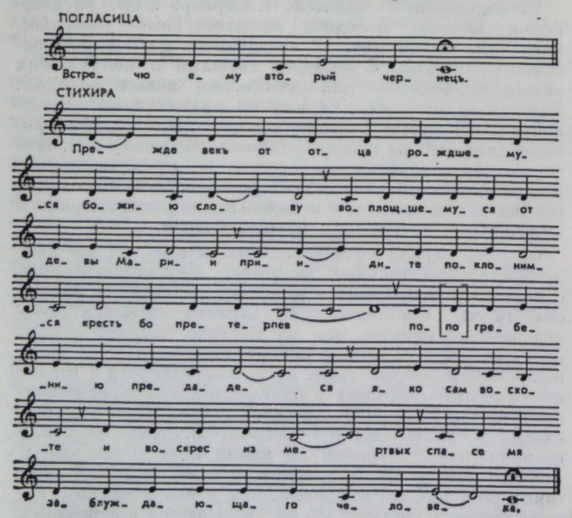
Церкви, образовавшиеся за пределами Византии, принимали визант. пение в том виде, какой оно тогда имело. По мере роста нац. самосознания и культуры народов, принявших это пение, последнее освобождалось от элементов византийского, возникали нац. разновидности О.

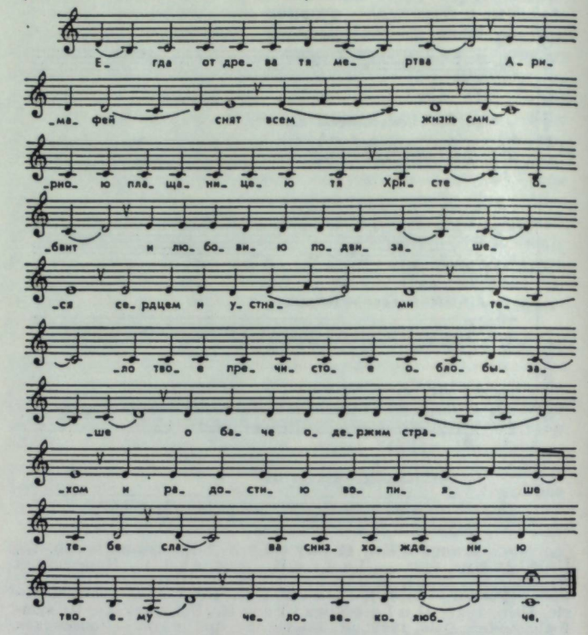
Рус. О. известно под названием знаменного, или столпового, распева (см. *Знаменный распев*). Его становление восходит к 12 в., когда под воздействием нар. творчества рус. церк. пение стало утрачивать характерные для визант. пения черты. О. ранее всего оформилось в концовках, к-рыми завершали псалмодию. Их диапазон был ограниченным, и они не были настолько оригинальными, чтобы легко запоминаться. Поэтому их заучивали наизусть, пользуясь в качестве мнемонич. средства текстами небогослужебного и даже бытового содержания. Заучиваемые мотивы получили назв. п о г л а с и ц. Ладово-интонац. структура погласиц показывает, что при отнесении их к тому или другому гласу никакого подбора по конструктивным соображениям не производилось. В одном и том же гласе употреблялись погласицы с окончанием на соседних ступенях звукоряда, так что одна погласица была мажорной, а другая минорной. Об этом дают представление примеры, относящиеся ко 2-му гласу (см. на колонке 123 и ниже).



Рукопись. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград. Собрание Н. К. Михайловского, шифр Q. № 14, листы 47 оборот и 48.

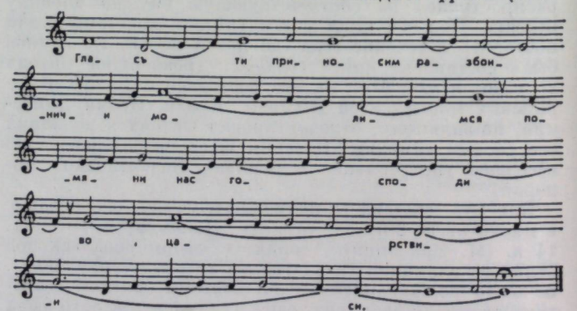
Та же рукопись, лист 50 оборот.





Та же рукопись, листы 53 оборот и 54.

В 1-м примере приведены минорная погласица и образец для пения псалмов на глас. Во 2-м— мажорная погласица и стихира, распетая на основе погласицы. 3-й пример — п о д о б е н, т. е. образец для пения текстов, не положенных на музыку. Метод композиции построчный: текст членится на строки и каждая оформляется как законченная мелодич. фраза (отмечены знаком v). Конечные тоны строк постоянно меняются. Во 2-м примере это c и d; в 3-м — c—d—e. Единой тоники нет.



Блаженна 2-го гласа. Рукопись. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград. Шифр Q. 1. № 188, лист 22 и оборот.

Последующее развитие О. было связано с усложнением мелодики. Напевы из псалмодийных переросли в широкораспевные. 1-я пол. 17 в. была апогеем этого развития. Количество попевок возросло; в 3, 5, 6-м и 7-м гласах их стало примерно по 150, в 1, 2-м и 4-м— по 200 и более, в 8-м — более 300. Многие попевки были общими для неск. гласов. Метод композиции оставался прежним. Поскольку строки распевались на основе попевок, изложенных в тетрахордах и пентахордах разл. диатонич. последовательности, и конечные тоны, за очень редким исключением, находились на разных ступенях звукоряда, мелодии были лишены тонального единства.

В дореволюц. музыковедении господствовал взгляд, что рус. О. адекватно византийскому. Д. В. Разумовский, Ю. К. Арнольд, И. И. Вознесенский, А. В. Преображенский, А. А. Игнатьев объясняли это универсальностью визант. системы, построенной с учётом акустич. закономерностей, установленных ещё в антич. Греции. Утверждалось, что знаменные мелодии «совершенно и во всём сходны с устройством древнего византийского церковного пения» (Арнольд), что знаменный распев «в построении основных своих мелодий строго следует законам византийской музыки, основанной на древнеэллинском искусстве» и что «один из таких законов есть закон церковного осмогласия» (Вознесенский). Гласом называли звукоряд той или иной диатонич. последовательности с определёнными господств. и конечным тонами. Расхождения между мелодикой и теорией О. объяснялись тем, что «в практике церковного пения и особенно в нотировании мелодий знаменного распева допущены некоторые уклонения от установленной теорией нормы и частью даже неточности, подлежащие исправлению» (Вознесенский), или же переходом напевов из одного гласа в другой (Игнатьев). Однако признание возможности таких переходов противоречит пониманию Октоиха как цикла для пения на каждой из восьми недель особым гласом. Иную точку зрения высказал В. М. Металлов. Он видел сущность рус. гласа в совокупности характерных для него попевок и в различии приёмов изложения одних и тех же попевок в разных гласах. Из сов. музыковедов вопрос о гласе разрабатывали М. В. Бражников, С. С. Скребков и др. Бражников разделял точку зрения Металлова, но считал, что совокупность гласовых попевок была связана единством господствующего и конечного тонов. Скребков подразумевал под гласом «отрезок» церк. звукоряда с тоникой на определ. ступени. Вопрос сущности гласа окончательно не разрешён. Наиболее убедительным представляется взгляд Металлова, так как попевки не всегда связаны единством господствующего и конечного тонов и не все песнопения гласа заканчиваются на одной и той же ступени. Знаменные мелодии в этом отношении приближаются к рус. нар. песне, где перемещение опорности с одной ступени звукоряда на другую составляет один из приёмов развития мотивов и где часто отсутствует ощущение единства лада.

В кон. 17 в. песнопения рус. О. были переведены с крюковой нотации на пятилинейную. Самое раннее их издание — Львовский ирмологион (нач. 18 в.). В 1772 было осуществлено более полное издание в цефаутном ключе в книгах: «Обиход церковный нотного пения», «Ирмологий нотного пения», «Праздники» и «Октоих». В 1891 была издана «Триодь постная и цветная нотного пения». (Книги переиздавались.)

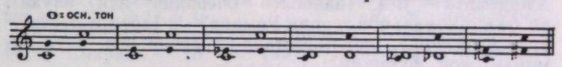
О. соблюдают старообрядцы. Рус. церковь сохраняет его частично. Большинство гласовых песнопений исполняется т. н. обычным напевом, представляющим модели из 2—3, реже 4 чередующихся несложных мелодич. строк. Модель заканчивается заключит. строкой.

Лит.: Р а з у м о в с к и й Д., Церковное пение в России, М., 1867; А р н о л ь д Ю., Гармонизация древнерусского церковного пения ..., М., 1886; В о з н е с е н с к и й И. И., О церковном пении православной греко-российской церкви. Большой знаменный напев, К., 1887; М е т а л л о в В., Осмогласие знаменного роспева, М., 1899; И г н а т ь е в А., Богослужебное пение православной русской церкви с конца XVI до нач. XVIII в., Каз., 1916; П р е о б р а ж е н с к и й А. В., Культовая музыка в России, Л., 1924; Б р а ж н и к о в М. В., Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII—XVIII веков, Л.— М., 1949; е г о ж е, Древнерусская теория музыки, Л., 1972; С к р е б к о в С. С., Русская хоровая музыка XVII — нач. XVIII в., М., 1969; У с п е н с к и й Н. Д., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ²1971; е г о ж е, Образцы древнерусского певческого искусства, Л., 1968, ² 1971; B a u m s t a r k A., Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten, Paderborn, 1910; R e i m a n n H., Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik, в кн.: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, [Bd 5], Lpz., 1889; W e l l e s z E., A history of Byzantine music and humnography, Oxf., 1949, ² 1961; W e r n e r E., The sacred bridge, L.—N. Y., 1959.
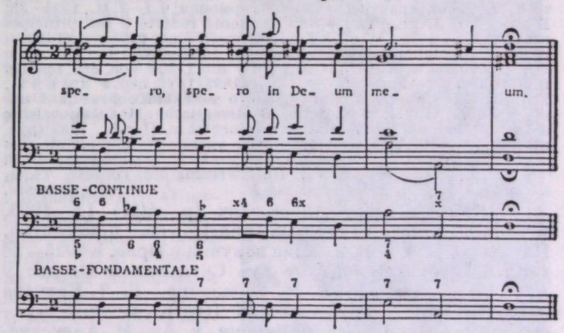
Н. Д. Успенский.

ОСНОВНОЙ ТОН — главенствующий звук в рамках данной группы звуков, один из видов центр. элемента соответствующей звуковой системы. Различают О. т. *интервала*, *аккорда*, *тональности* (тоника мелодич. лада), целой пьесы, а также О. т. *натурального звукоряда*. О. т. представляет опору, устой, исходный пункт.

О. т. интервала — его главный звук, подчиняющий себе другой тон. По П. Хиндемиту (1937), взаиморасположение разностных комбинационных тонов указывает на следующие О. т. в интервалах:
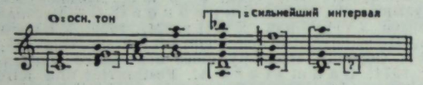


О. т. аккорда — его главный звук, по к-рому определяется его сущность и значение в ладотональности. По Ж. Ф. Рамо (1722), О. т. терцового аккорда есть его «гармонический центр» (centre harmonique), объединяющий связи между звуками аккорда. В отличие от реально звучащего basse-continue, Рамо выстраивает ещё один — basse-fondamentale, представляющий собой последование О. т. аккордов:

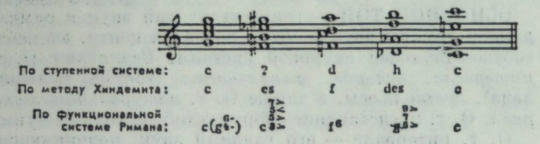


Фундаментальный бас явился первым науч. обоснованием гармонич. тональности. В определении О. т. аккорда типа f—a—c—d в C-dur Рамо выдвинул теорию «двойного применения» (double emploi): если аккорд переходит далее в g—g—h—d, его О. т.— звук d, если в c—g—c—e, то f. Ступенная теория гармонии (Г. Й. Фоглер, 1800; Г. Вебер, 1817; П. И. Чайковский, 1872; Н. А. Римский-Корсаков, 1884—85; Г. Шенкер, 1906, и др.) абсолютизирует терцовый принцип построения аккордов и принимает за О. т. нижний звук аккорда, сведённого к осн. виду — ряду терций; на каждом звуке гаммы как осн. тоне строятся трезвучия и септаккорды (а также нонаккорды). В функциональной теории Х. Римана проводится различие между О. т. и примой аккорда (в мажорном аккорде то и другое совпадает, в минорном нет; напр., в a—c—e О. т.— звук a, но прима — e). П. Хиндемит выдвинул новую теорию О. т., к-рый определяется по гармонически наиболее сильному и наиболее определённому для восприятия интервалу (напр., если в аккорде есть квинта, её О. т. становится О. т. всего аккорда; если квинты

нет, но есть кварта, функцию общего О. т. выполняет её О. т. и т. д.). Теория О. т. Хиндемита позволяет анализировать и созвучия совр. музыки, недоступные для прежней теории и поэтому даже не считавшиеся аккордами:



Применяемые в 20 в. методы определения О. т. существенно отличаются друг от друга. Напр., в аккорде des—f—as—h (в C-dur, см. пример):



согласно наиболее распространённой в школьной гармонии ступенной системе О. т.— звук h; по методу Хиндемита — des (наиболее очевидно для слуха); по функциональной теории Римана — g (хотя и отсутствует в аккорде, оно представляет собой осн. звук доминантовой функции.

О. т. тональности (лада)— главный звук, I ступень ладового звукоряда.

В натуральном звукоряде — нижний тон, в отличие от находящихся выше его призвуков (собственно обертонов).

Лит.: Чайковский П. И., Руководство к практическому изучению гармонии, М., 1872; Римский-Корсаков Н. А., Учебник гармонии, СПБ, 1884—85; его же, Практический учебник гармонии, СПБ, 1886 (то же, Полн. собр. соч., т.IV, М., 1960); Практический курс гармонии, ч. 1—2, М., 1934—35; Rameau J.-Ph., Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels, P., 1722; Weber G., Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, Bd 1—3, Mainz, 1817—1821; Riemann H., Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde, L.—N. Y., [1893] (рус. пер. Риман Г., Упрощённая гармония или учение о тональных функциях аккордов, М., 1901); его же, Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre, Hamb., 1887 (рус. пер. Риман Г., Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах, М. — Лейпциг, 1898, 1920); Hindemith P., Unterweisung im Tonsatz, Tl. 1, Mainz, 1937.

Ю. Н. Холопов.

ОСО́КИН Михаил Алексеевич [р. 4(17) IX 1903, Кранивна, ныне Тульской обл.]— сов. композитор. Начальное муз. образование получил в Орле, в 1925—28 учился в Муз. техникуме им. Скрябина в Москве у А. В. Александрова, С. Н. Василенко, Г. Л. Катуара (композиция). В 1941 окончил Центр. заочный муз.-пед. ин-т. Брал частные уроки у Ан. Н. Александрова (композиция), Л. П. Штейнберга (дирижирование). В 1921—25 альтист симф. оркестра в Орле. В 1941—48 дирижёр оркестра Ашхабадской киностудии. Мн. годы преподавал в муз. уч-щах в разл. городах СССР, в 1949—60 — в Моск. муз.-пед. ин-те им. Гнесиных (инструментовка, дирижирование). В 1963—65 зав. кафедрой теории и истории музыки Моск. ин-та культуры. Сотрудничал в периодич. изданиях, в т. ч. в журн. «Soviet Land», где публиковал транскрипции на инд. нотное письмо произв. сов. авторов, а также статьи. Участвовал в работе по изучению действия звука на биологич. системы (в Моск. ун-те и Ин-те биофизики АН СССР). Выступает как пианист с исп. своих соч. Во мн. муз. произв. О. претворяются элементы нар. и совр. музыки Туркмении, Индии, Лаоса. Камерные соч. О. разнообразны по составу и композиторским приёмам.

Соч.: балеты — Наль и Дамаянти (1959, исп. в ГИТИСе), Шарф Назиры (не оконч.); мьюзиклы — Король Матиуш Первый (1965, Центр. детский т-р), Сказки Пушкина (1966, там же), Песнь о Роланде (1972); кантата — Сказ о Даержинском (1977); для орк. — 4 симфонии (1932; 2-я — Туркменская, 1945; 1947; 4-я — Симбирская, 1971), поэмы, в т. ч. Поэма успокоения (Шантидаяк пракаран; на инд. темы, 1956), сюиты Туркменские эскизы (1953), Абхазская (1966), симф. картина Караван (1945); для дух. орк. — Раймонда-сюита (1971), Парафраза на старинный рус. романс (1971), танцы стран Лат. Америки (1964) и др.; камерно-инстр. ансамбли — соната для влч. и контрабаса, 5 струн. квартетов (в т. ч. 3-й — Туркменский, 1946; 5-й — для скр., альта, влч. и гитары, 1975); сюиты Летняя пасторали и Софийские эскизы (для флейты, альта, арфы и фп., 1971 и 1973), С дальней дороги (для квартета деревянных духовых, 1963), Серенада (для саксофона, контрабаса и ударных, 1975); для фп. — пьесы, в том числе соч. для детей; сонаты для влч. соло, для арфы соло, 24 прелюдии для арфы; пьесы для влч. и фп., для фагота и фп.; для голоса и фп. — романсы на сл. А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. П. Огарёва, С. П. Щипачёва, Р. Тагора, Ф. А. Фаиза и др.; песни, музыка для драм. т-ра и кино.

ОССО́ВСКИЙ Александр Вячеславович [19(31) III 1871, Кишинёв — 31 VII 1957, Ленинград]— сов. музыковед. Чл.-корреспондент АН СССР (1943). Засл. деят. иск-в РСФСР (1938). Чл. КПСС с 1945. Окончил в 1893 юридич. факультет Моск. ун-та. Учился игре на скрипке у В. В. Безекирского; в университетском оркестре был концертмейстером и солистом. В 1894—1917 служил в Петербурге в Министерстве юстиции. В 1896—1898 учился в Петерб. консерватории; в 1900—02 брал уроки композиции у Н. А. Римского-Корсакова. В 1894 дебютировал как муз. критик в «Русской музыкальной газете» и журн. «Артист»; с 1902 выступал в «Известиях Петербургского общества музыкальных собраний», в 1904—09 заведовал муз. отделом газ. «Слово», печатался также в журн. «Музыка», «Аполлон» и др. периодич. изданиях (часто под псевдонимами: А. В. Ос-ский, А. В. О., А. О.). В 1910—1914 вёл муз. отдел в «Русской энциклопедии» и в «Кратком русском энциклопедическом словаре», был одним из организаторов, а в 1915—17 и чл. ред. коллегии журн. «Музыкальный современник». С 1895 рук. публич. концертов Об-ва муз. собраний, в 1905—17 чл. дирекции «Концертов А. И. Зилоти» (к программам к-рых писал аннотации); выступал как лектор в Бесплатных нар. концертах (в зале Петерб. гор. думы и на Путиловском заводе). Был зам. пред. Попечит. совета для поощрения рус. композиторов и музыкантов, учреждённого М. П. Беляевым (1907—14), чл. Совета Росс. муз. изд-ва (1910—18), чл. правления Фонда помощи рус. музыкантам (1914—17), пред. театр.-муз. сектора об-ва «Свобода и культура» (1917—18), возглавлявшегося М. Горьким. В 1915—18 и 1921—52 профессор истории музыки Ленингр. консерватории (в 1922—29 проректор, в 1935—45 зав. кафедрой всеобщей, с 1945 — рус. истории музыки). В 1921—23 профессор Ленингр. ун-та. С 1937 зам. директора по науч. части, в 1943—52 директор Ленингр. н.-и. ин-та т-ра и музыки. В 1921—1923 пом. директора, в 1923—25 директор, в 1933—36 художественный руководитель Ленингр. филармонии. Проводил консультации в разл. учреждениях, выступал с публич. лекциями, работал в Гос. Эрмитаже (1931—1933).



О.— один из виднейших представителей старшего поколения сов. музыковедов, деятельность к-рого сыграла роль посредствующего звена между рус. дореволюц. и сов. музыковедением. Будучи крупным методистом-педагогом, О. воспитал ряд поколений сов. музыковедов. Он принадлежал к наиболее передовой части рус. муз. критиков. Во время Революции 1905—07 выступил в защиту Н. А. Римского-Корсакова, уволенного из консерватории, и отстаивал право консерватории на автономию от РМО. Многочисл. рецензии

О. в дореволюц. периодике запечатлели исполнительский облик Ф. И. Шаляпина, П. Касальса, А. Никиша, С. А. Кусевицкого и др. В них поставлены вопросы о месте муз. иск-ва в обществе, перспективах развития музыки в 20 в., распространении рус. классики и др. Одним из первых в России О. писал о творчестве И. С. Баха, А. Вивальди, А. Корелли, Ж. Ф. Рамо, а также совр. зап.-европ. композиторов (А. Брукнера, Г. Малера, М. Регера, А. Шёнберга). Крупным учёным-исследователем проявил себя в области изучения рус. муз. культуры 18 в., творчества М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова. Работы О. отличают исключит. эрудиция, основательность суждений, дар лит. изложения. Большой вклад О. внёс в дело реорганизации Петрогр. консерватории и в работу Ленинградской филармонии и Ин-та т-ра, музыки и кинематографии. Непререкаемый авторитет О., его активная деятельность во мн. областях муз. жизни способствовали поднятию уровня муз. культуры Ленинграда.

Автор муз. произв., в т. ч. романсов.

Соч.: О старинной музыке, СПБ, 1906; И. С. Бах, СПБ, 1907; А. К. Глазунов, СПБ, 1907; М. П. Беляев и основанное им музыкальное дело, СПБ, 1910; Н.А.Римский-Корсаков и русская культура, в сб.: Советская музыка, кн. 3, М., 1945; Б. В. Асафьев, там же, кн. 4, М., 1945; Мировое значение русской классической музыки, Л., 1948; Драматургия оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин», в сб.: М. И. Глинка. Исследования и материалы, Л.—М., 1950; Избр. статьи, воспоминания, Л., 1961 (лит.); Воспоминания. Исследования, Л., 1968; Музыкально-критические статьи, Л., 1971.

Лит.: Бронфин Е., А. В. Оссовский, Л., 1960.

В. В. Смирнов.

«ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT» («Эстерайхише музикцайтшрифт») — австр. муз. журнал. Осн. в Вене (1946) П. Лафитом при участии Э. Лафит, Ф. Затена и Д. Линдлера; после смерти П. Лафита (1951) владельцем, редактором и издателем журн. является Э. Лафит. Наиболее полно в журн. представлены вопросы муз. культуры Австрии, освещаются также все значит. явления муз. жизни др. стран. В журн. печатались статьи К. Блаукопфа, Э. Веллеса, Э. Кшенека и др., помещаются рецензии на концерты и оперные пост., репортажи о фестивалях, конкурсах, конгрессах и др. событиях междунар. муз. жизни, краткие биографич. очерки о музыкальных деятелях, рецензии на новые книги и грампластинки. Периодичность 12 номеров в год. Журнал хорошо иллюстрирован.

ОСТИН (Austin) Уильям Вивер (р. 18 I 1920, Лотон, Оклахома)— амер. музыковед. Окончил в 1951 Гарвардский ун-т. С 1947 преподаёт на муз. ф-те Корнеллского ун-та в Итаке. Автор книг и статей, посв. гл. обр. проблемам совр. музыки. Капитальный труд О. «Музыка в 20 веке от Дебюсси через Стравинского» («Music in the 20-th century. From Debussy through Stravinsky», 1966) даёт широкую картину развития и взаимосвязей зап.-европ. и амер. муз. культур 10-х — нач. 60-х гг. 20 в. О.— один из ведущих деятелей Амер. музыковедч. об-ва. В 1971 посетил СССР. Автор книги о популярных песнях С. Фостера.

Лит. соч.: Susanna, Jeanie and The old folks at home; the songs of Stephen C. Foster from his time to ours, N. Y.—L., 1975.

Дж. К. Михайлов.

ОСТИНА́ТО (итал. ostinato, от лат. obstinatus — упорный, упрямый)— многократное повторение в муз. произв. какого-либо мелодич. или только ритмич., порой и гармонич. оборота. Сочетается со свободным развитием в остальных голосах, выполняет важную формообразующую роль. Хотя термин «О.» вошёл в муз. практику лишь в нач. 18 в., образцы применения О. встречались значительно раньше — начиная с 13 в. (О. в теноре, напр. в известном англ. «Летнем каноне»), особенно в полифонич. вок. музыке 15—16 вв. (напр., разл. рода повторения cantus firmus в мотетах и мессах композиторов нидерл. школы). С 16 в. особое значение приобрело применение О. в басу (см. *Basso ostinato*). В 19—20 вв. роль О. в зап.-европ. музыке ещё более возрастает, что определяется осознанием выразит. возможностей этого приёма (передача особо устойчивых, «прочных» состояний: нагнетание напряжения) и в известной мере связано с влиянием внеевроп. (особенно афр.) муз. культур.

ОСТРЕЦО́В Александр Андреевич (1903, Переяславль—19 XI 1964, Рубцовск) — сов. музыковед. В кон. 1920-х гг. окончил аспирантуру при Российской ассоциации н.-и. ин-тов обществ. наук (РАНИОН). Выступал в качестве музыкального критика в московской периодической печати, гл. обр. о творчестве сов. композиторов.

Соч.: Петр Ильич Чайковский. (Социальная и музыкальная характеристика), М., 1929; Искусство малого героического жанра и его представитель — Г. Лобачев, «Музыка и революция», 1929, № 1; Творческий облик Д. Васильева-Буглая, там же, 1929, № 2; «Катерина Измайлова» в театре им. В. И. Немировича-Данченко, «СМ», 1934, № 5; Критические заметки. [Проблемы музыкальной драматургии в тонфильме], там же, 1934, № 6; Музыка оперы «Тихий Дон» И. Даержинского, в кн.: Тихий Дон (к пост. в ГАБТе), М., 1936; Пятая симфония Шостаковича, «Советское искусство», 1938, № 13; «Шах Сенем», «СМ», 1938, № 2; «Мастер из Кламси». Опера Д. Кабалевского в Ленинградском театре оперы и балета, там же, 1938, № 3; 4-я («Ижорская») симфония В. Щербачёва, там же, 1938, № 5; О мастерстве, там же, 1939, № 8; Кантата «Александр Невский» С. Прокофьева, там же, 1939, № 11; Новые симфонии, там же, 1939, № 12, и др.

И. М. Ямпольский.

ОСТРО́ВСКИЙ Аркадий (Авраам) Ильич [12(25) II 1914, Сызрань — 18 IX 1967, Сочи]— сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1965). Учился в Ленингр. центр. муз. техникуме (у И. М. Белоземцева по теории музыки и композиции, у И. А. Браудо по фп.). Был пианистом-иллюстратором, пианистом-солистом и аккомпаниатором. В 1940—47 пианист, аккордеонист и аранжировщик в джазе под рук. Л. О. Утёсова. Написал ряд инстр. фантазий, миниатюр, инструментовал мн. советские песни. Первая песня, определившая композиторское призвание О.,— «Комсомольцы — беспокойные сердца» (1948, слова Л. И. Ошанина) была написана к 30-летию комсомола. В 1950-е гг. складывается творч. индивидуальность О. как композитора-песенника. О. создал серию песен, приуроченных к всемирным фестивалям демократич. молодёжи и студентов («Зори московские», 1957, сл. М. С. Лисянского, 2-я пр., Москва). Писал музыку для детей («Весёлые песенки», 1958, сл. З. Петровой; «Снят усталые игрушки», 1966, слова её же). Пора творческого расцвета композитора — 60-е гг. Гражданско-патриотич. тема становится главной в его творчестве. Среди лучших песен О.— «Пусть всегда будет солнце» (1962, сл. Ошанина, 1-я пр. Междунар. фестиваля песни в Сопоте), ставшая муз. эмблемой мира; песня-манифест «Голос земли», «Красная гвоздика» (обе — 1965, сл. Ошанина). Проникнута страстной гражданственностью песня «Время» (1967, сл. Ошанина, 3-я пр. на Междунар. фестивале в Сопоте), основная идея к-рой — ответственность перед потомками. О. создал ряд лирич. песен: «Как провожают пароходы» (1965, сл. К. Я. Ваншенкина), «Песня любви» (1965, сл. Ошанина). Бытовая тематика нашла отражение в цикле песен «А у нас во дворе» (1962, сл. Ошанина).



Творч. восприимчивость композитора помогала ему верно подмечать актуальные проблемы совр. жизни. Для муз. языка его песен характерен синтез самых разных интонац. сфер: рус. песенность — от бытового романса, оборотов революц. гимнов до частушечных наигрышей; речитативность франц. шансон и эмоциональная открытость неаполитанских песен. Широко использованы им танц. ритмы — от польки, вальса, танго до твиста и биг-бита. Творчество О. внесло заметный вклад в жанр сов. песни. Светлый жизнеутверждающий характер музыки О. роднит её с музыкой И. О. Дунаевского.

Лит.: Нестьева М., Аркадий Островский, М., 1970; Соболева Г., Жизнь в песне. Аркадий Островский, М., 1971. *М. И. Нестьева.*

ОСТРО́ВСКИЙ (Ostrowski) Феликс (3 I 1802, Красник, Люблинское воеводство — 14 XI 1860, Варшава)— польский композитор, пианист и педагог. С 8 лет выступал в концертах с исп. собств. произведений. В 1824 окончил Варшавскую консерваторию по классам фп. (у В. В. Вюрфеля) и органа. Успешно концертировал в различных городах России, в т. ч. Петербурге. Игра О. отличалась блеском «бисерной» техники (современники называли его «бриллиантовый Феликс»). Преподавал игру на фп. в варшавском Александровском институте воспитания девиц, давал частные уроки. Плодотворно работал как композитор. При жизни О. были популярны его полонезы, мазурки, рондо и др. пьесы для фп. В полонезах заметна преемственная связь с М. К. Огиньским, искания к-рого получили своеобразное преломление в творчестве О. Мн. произв. О., в т. ч. «Большая соната», были утеряны; нек-рые из них позднее найдены и изданы в СССР («Два полонеза, адажио и рондо для фортепьяно», М., 1958).

Лит.: Бэлза И., Забытый польский композитор, в сб.: Сообщения Института истории искусств АН СССР, вып. 9, Музыка, М.— Л., 1956; его же, История польской музыкальной культуры, т. 2, М., 1957; Соловцова А., Фридерик Шопен. Жизнь и творчество, М., 1956, ²1960; Островский Б. Г., Наследие моего деда, в сб.: Хочу все знать! [№] 3, Л., 1960. *Б. Г. Островский.*

О́СТРЧИЛ (Ostrčil) Отакар (25 II 1879, Смихов, ныне Прага — 20 VIII 1935, Прага)— чеш. композитор и дирижёр. Учился в Пражской консерватории у З. Фибиха (композиция) и А. Микеша (фп.). Работал в Праге дирижёром любительского Оркестрового т-ва (1908—22), Т-ра на Виноградах (1914—18), где рук. оперными спектаклями. В 1920—35 был гл. дирижёром Нац. т-ра. Завоевал известность как выдающийся интерпретатор чеш. классич. оперной музыки, создавший высокохудожеств. традиции её исполнения. Композиторский стиль О. сложился под влиянием творчества Б. Сметаны и З. Фибиха, а также Г. Малера, воздействие к-рого ощутимо в опере «Кончина Власты», в симфонии и струн. квартете. Формы его произв. свободны, нетрадиционны, жанры разнообразны. Для творчества О. характерны прочная связь с нац. традициями, экспрессивность муз. языка и психологичность образов (камерная муз. комедия «Бутон» — новый для чеш. музыки жанр; экспромт для оркестра, 1911; Сюита для оркестра, 1912). Проявлял интерес к разл. нац. муз. культурам — индийской («Очи Куналы»), ирландской (опера «Эринская легенда», 1921, Обл. т-р, Брно) и др. Мужественное и в то же время утончённое иск-во О. оказало влияние на мн. чеш. композиторов.



Соч.: оперы — Ян Згожелецкий (1898), Кончина Власты (Vlasty skon, 1904, Нац. т-р, Прага), Очи Куналы (Kunálovi oči, 1908, там же), Бутон (Poupě, 1911, там же), Королевство Гонзы (Honzovo království, по сказке Л. Н. Толстого «Иванушкино царство», 1934, Обл. т-р, Брно); кантата (1913); для орк.— симфония (1905), Сказочная сюита (Pohádková suita, 1898), Сельский праздник (Selská slavnost, 1898), симф. поэма Сказка о Шемике (Pohádka o Šemíku, 1899), симфониетта (1921), симф. картина Лето (Léto, 1926), вариации Крестный путь (Křížová cesta, 1928), произв. для чтеца с орк.; струн. квартет (1899), песни.

Лит.: Payer O., O. Ostrčil, Praha, 1912; Válek J., Vznik a význam Ostrčilovy opery «Honzovo království», Praha, 1934, ²1952; Nejedlý Z., O. Ostrčil, Praha, 1935 (рус. пер. в кн.: Неедлы З., Статьи об искусстве, М.—Л., 1960); Památce O. Ostrčila, Praha, 1935; Bartoš J., O. Ostrčil, Praha, 1936; Macek J., O. Ostrčil, Praha, 1956; Pražák P., Osobnosti českoj hudby, v. 1—2, Brat., 1961—62; Svoboda J., Trojan J., Vývoj črské a slovenske hudby, díl 2, Praha, 1966, s. 455—87; Červinkova B., O. Ostrčil. Základy bibliografie, [Praha], 1971. *А. Г. Юсфин.*

ОТЕ́СКУ (Otescu) Йон Нонна (3 XII 1888, Бухарест— 25 III 1940, там же)— рум. композитор, дирижёр, муз. деятель. В 1903—07 учился в Бухарестской консерватории у Д. Кириака-Джорджеску (теоретич. предметы) и А. Кастальди (композиция); совершенствовался по композиции у В. д'Энди (1908—11) в «Схола канторум» в Париже и у Ш. М. Видора в Парижской консерватории. Видный педагог, О. в 1913—40 был профессором Бухарестской консерватории (в 1918—1931 директор, в 1931—40 ректор). В 1921—39 гл. дирижёр Рум. т-ра оперы и балета (в 1937—39 директор). Один из основателей Об-ва рум. композиторов (1920, ныне СК СРР). Писал гл. обр. муз.-сценич. и орк. сочинения.
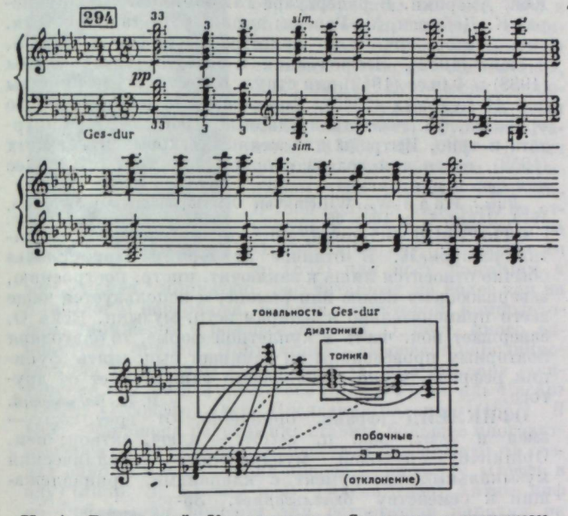
Соч.: комич. опера — Чтение по Матфею (De la Matei cetire, либр. Й. Н. Отеску, 1938, завершена А. Строе; Рум. опера в Клуже, 1966); балеты — Иляна Косинзяна (1918), Чудесный рубин (Rubinul miraculos, 1919); для орк. — поэма Нарцис (1911; пр. им. Дж. Энеску, 1913), эскиз на рум. мотивы Из старины (Din bătrîni, 1912), скерцо (1923); для скр. с орк. — Волшебство Армиды (Vrăjile Armidei, 1915); произв. для голоса и фп.

Лит.: Breazul G., Jon Nonna Otescu, в его кн.: Pagini din istoria muzicii românești, Buc., 1966; Vancea Z., Creația muzicală românească. Sec. XIX—XX, v. 1, Buc., 1968, p. 306—310. *Р. Э. Лейтес.*

ОТКЛОНЕ́НИЕ (нем. Ausweichung) принято определять как кратковременный уход в др. тональность, не закреплённый каденцией (микромодуляция). Однако при этом ставятся в один ряд явления разл. порядка — тяготение к общему тональному центру и гораздо более слабое тяготение к местному устою. Различие состоит в том, что тоника гл. тональности выражает тональную устойчивость в собств. смысле слова, а местная тоника в отклонении (хотя на узком участке она и подобна тональному устою) по отношению к главной полностью сохраняет свою функцию неустойчивости. Т. о., введение побочных доминант (иногда и субдоминант)— обычный способ образования О.— по существу не обозначает перехода в др. тональность, т. к. непосредств. ощущение тяготения к общей тонике сохраняется. О. усиливает напряжение, свойственное данной гармонии, т. е. углубляет её неустойчивость. Отсюда противоречие в определении (возможно, допустимое и оправданное в учебных курсах гармонии). Более правильно определение О. (идущее от идей Г. Л. Катуара и И. В. Способина) как побочной тональной ячейки (субсистемы) в рамках общей системы данной ладотональности. Типичное применение О.— внутри предложения, периода (см. пример на полосе 133).

Сущностью О. является не модуляция, а расширение тональности, т. е. увеличение количества гармоний, непосредственно или опосредованно подчинённых центр. тонике. В отличие от О., модуляция в собств. смысле слова приводит к установлению нового центра тяготения, также подчиняющего себе местные. О. обогащает гармонию данной тональности привлечением неладотонич. звуков и аккордов, к-рые сами по себе относятся к др. тональностям (см. схему в примере на полосе 133), но в конкретных условиях присоединяются к главной в качестве более отдалённой её области (отсюда одно из определений О.: «Уход в побочную

тональность, совершаемый в пределах основной тональности» — В. О. Берков). При отграничении О. от модуляций следует учитывать: функцию данного построения в форме; ширину тонального круга (объёма тональности и соответственно её границ) и наличие субсистемных отношений (имитирующих осн. структуру лада на его периферии). По способу выполнения О. делят на автентические (с субсистемными отношениями D—T; сюда же относится и S—D—T, см. пример) и
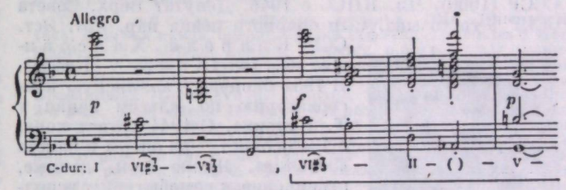


Н. А. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», действие IV.

плагальные (с отношениями S—T; хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин»). О. возможны как в близкие тональные области (см. пример выше), так (реже) и в отдалённые (Л. Бетховен, концерт для скрипки, ч. 1, заключит. партия; часто встречается в совр. музыке, напр. у С. С. Прокофьева). О. могут быть и частью собственно модуляционного процесса (Л. Бетховен, связующая партия 1-й части 9-й сонаты для фп.: О. в Fisdur при модуляции из E-dur в H-dur).

Исторически развитие О. связано в основном со становлением и укреплением централизованной мажорно-минорной тональной системы в европ. музыке (гл. обр. в 17—19 вв.). Родственное явление в нар. и древнейшей европ. проф. музыке (хорал, рус. знаменный распев)— ладовая и тональная переменность — связано с отсутствием сильного и непрерывного тяготения к единому центру (поэтому, в отличие от собственно О., здесь в местном устое не ощущается тяготения к общему). Развитие системы вводных тонов (musica ficta) может приводить уже к настоящим О. (особенно в музыке 16 в.) или, по крайней мере, к их предформам. Как нормативное явление О. закрепились в 17—19 вв. и сохраняются в той части музыки 20 в., где продолжают развиваться традиц. категории тонального мышления (С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Н. Я. Мясковский, И. Ф. Стравинский, Б. Барток, отчасти П. Хиндемит). Вместе с тем вовлечение гармоний из подчинённых тональностей в сферу главной исторически способствовало хроматизации тональной системы, превращало неладотонич. гармонии О. в непосредственно подчинённые центр. тонике (Ф. Лист, последние такты сонаты h-moll; А. П. Бородин, заключит. кадано «Половецких плясок» из оперы «Князь Игорь»).

Явления, аналогичные О. (как и *модуляции*), свойственны нек-рым развитым формам вост. музыки (встречаются, напр., в азерб. мугамах «Шур», «Чаргях», см. в кн. «Основы азербайджанской народной музыки» У. Гаджибекова, 1945).

Как теоретич. понятие О. известно с 1-й пол. 19 в., когда оно ответвилось от понятия «модуляция». Древний термин «модуляция» (от modus, mode — лад) в применении к гармонич. последованиям первоначально означал развёртывание лада, движение в его пределах («последование одной гармонии за другой»— Г. Вебер, 1818). Это могло означать постепенный уход из гл. тональности в другие и возвращение к ней в конце, а также переход из одной тональности в другую (И. Ф. Кирнбергер, 1774). А. Б. Маркс (1839), называя модуляцией всё тональное построение пьесы, вместе с тем различает переход (в нашей терминологии — собственно модуляцию) и отклонение («уклонение»). Э. Рихтер (1853) различает два вида модуляции — «проходящую» («не покидающую вполне главного строя», т. е. О.) и «расширенную», постепенно приготовленную, с кадансом в новой тональности. Х. Риман (1893) считает побочные тоники в О. простыми функциями главной тональности, но только предварёнными «доминантами в скобках» (так обозначаются им побочные доминанты и субдоминанты). Г. Шенкер (1906) считает О. видом однотональных последований и даже побочную доминанту обозначает по её осн. тону как ступень в гл. тональности. О. возникает, по Шенкеру, вследствие тенденции аккордов к тоникализации. Трактовка О. по Шенкеру:



Л. Бетховен. Струнный квартет ор. 59 № 1, часть I.

А. Шёнберг (1911) подчёркивает происхождение побочных доминант «из церковных ладов» (напр., в системе C-dur из дорийского лада, т. е. от II ст., приходят последования a—h—cis—d—c—b—a и связанные с ними аккорды e—g—b, g—b—d, a—cis—e, f—a—cis и т. д.); как и у Шенкера, побочные доминанты обозначаются по осн. тону в главной тональности (напр., в C-dur e—g—b—des=I). Г. Эрпф (1927) критикует понятие О., доказывая, что «знаки чужой тональности не могут быть критерием для отклонения» (пример: побочная тема 1-й части 21-й сонаты Бетховена, такты 35—38).

П. И. Чайковский (1871) разграничивает «уклонение» и «модуляцию»; в уч. программах по гармонии он чётко противопоставляет «О.» и «переход» как разные виды модуляции. Н. А. Римский-Корсаков (1884—1885) определяет О. как «модуляцию, при к-рой новый строй не закрепляется, а лишь слегка затрагивается и покидается немедленно для возвращения в первоначальный строй или для нового отклонения»; предваряя аккорды диатонич. ряда их доминантами, он получает «кратковременные модуляции» (т. е. О.); они трактуются как находящиеся «внутри» гл. строя, тоника к-рого сохраняется в памяти. На основе тональной связи между тониками в отклонениях С. И. Танеев строит свою теорию «объединяющей тональности» (90-е гг. 19 в.). Г. Л. Катуар (1925) подчёркивает, что изложение муз. мысли, как правило, связано с господством единой тональности; поэтому О. в тональности диатонического или мажорно-минорного родства трактуются им как «средитональные», осн. тональность при этом не покидается; Катуар в большинстве случаев относит

это к формам периода, простой двух- и трёхчастной. И. В. Способин (в 30-е гг.) считал О. разновидностью однотонального изложения (впоследствии он отказался от этого взгляда). Ю. Н. Тюлин объясняет привлечение в осн. тональность альтерационных вводных тонов (признаков родственных тональностей) «переменной тоникальностью» соответств. трезвучий.

Лит.: Чайковский П. И., Руководство к практическому изучению гармонии, 1871 (изд. М., 1872), то же, Полн. собр. соч., т. III а, М., 1957; Римский-Корсаков Н. А., Учебник гармонии, СПБ, 1884—85, то же, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1960; Катуар Г., Теоретический курс гармонии, ч. 1—2, М., 1924—25; Беляев В. М., «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» — С. И. Танеева, в кн.: Русская книга о Бетховене, М., 1927; Практический курс гармонии, ч. 1, М., 1935; Способин И., Евсеев С., Дубовский И., Практический курс гармонии, ч. 2, М., 1935; Тюлин Ю. Н., Учение о гармонии, т. 1, Л., 1937, [3] М., 1966; Танеев С. И., Письма к Н. Н. Аманн, «СМ», 1940, № 7; Гаджибеков У., Основы азербайджанской народной музыки, Баку, 1945, [2]1957; Способин И. В., Лекции по курсу гармонии, М., 1969; Kirnberger Ph., Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Bd 1—2, B., 1771—79; Weber G., Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst..., Bd 1—3, Mainz, 1818—21; Marx A. B., Allgemeine Musiklehre, Lpz., 1839; Richter E., Lehrbuch der Harmonie, Lpz., 1853 (рус. пер., Рихтер Э., Учебник гармонии, СПБ, 1876); Riemann H., Vereinfachte Harmonielehre..., L.—N. Y., [1893] (рус. пер., Риман Г., Упрощенная гармония, М.— Лейпциг, 1901); Schenker H., Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd 1—3, Stuttg.—B.—W., 1906—35; Schönberg A., Harmonielehre, W., 1911; Erpf H., Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik, Lpz., 1927.

Ю. Н. Холопов.

ОТС Георг Карлович (21 III 1920, Петроград — 5 IX 1975, Таллин)— сов. певец (лирич. баритон). Нар. арт. СССР (1960). Чл. КПСС с 1946. Депутат Верх. Совета СССР 9-го созыва. Сын оперного певца нар. арт. Эст. ССР Каарела Хансовича О. (18 IX 1882—4 II 1961).



В 1951 окончил Таллинскую консерваторию по классу пения у Т. Куузика. С 1944 артист хора, с 1945 солист т-ра оперы и балета «Эстония». Яркие вок. данные, стремление к самобытному исполнению, безупречный вкус, высокое актёрское мастерство, обаяние отличали многогранное дарование артиста. Репертуар О. необычайно широк, ему были одинаково близки опера, оперетта, камерная и эстр. музыка. Среди осн. оперных партий — Евгений Онегин (Гос. пр. СССР, 1950), Демон, Дон Жуан, Папагено, Эскамильо; Фигаро («Свадьба Фигаро»), Яго; Ренато («Бал-маскарад»), Порги («Порги и Бесс» Гершвина), Джанни Скикки («Джанни Скикки» Пуччини), Меэлис («Лембиту» В. Кашна), Олег Кошевой, Михайло Гурман («Молодая гвардия», «Украденное счастье» Мейтуса), Кола («Кола Брюньон» Кабалевского); среди опереточных ролей — Румму Юри («Румму Юри» Арро и Нормета), Данило («Весёлая вдова» Легара), мистер Икс («Принцесса цирка» Кальмана), Андрей Балашов («Беспокойное счастье» Милютина), Дон Кихот и Сервантес («Человек из Ламанчи» Ли), Пьер («Песня пустыни» Ромберга). Выступал как камерный и эстр. певец; был пропагандистом песен сов. композиторов. Гос. пр. СССР (1968, за конц. программы). Снимался в кино, в т. ч. в фильмах «Свет в Коорди» (Гос. пр. СССР, 1952), «Мистер Икс», «Бальтазар Руссов», «Кола Брюньон». Гастролировал в городах СССР и за рубежом (Финляндия, Швеция, ГДР, Чехословакия, Египет, Венгрия, Румыния и др.).

Лит.: Оякяэр В., Георг Отс, «СМ», 1957, № 3; Курбатова Е., Георг Отс, «Театральная жизнь», 1961, № 23; Стрельников Б., Георг Отс, Л.—М., 1962; Говорит Георг Отс, «СМ», 1965, № 6; «МЖ», 1970, № 3, с. 24; Tõnson H., Georg Ots, Tallinn, 1975, [2]1976.

ОТТЁНКИ МУЗЫКАЛЬНЫЕ — см. *Нюанс.*

ОТТЕРЛО (Otterloo) Виллем ван (р. 27 XII 1907, Винтерсвейк)— нидерл. дирижёр и композитор. Учился у С. Дресдена (композиция) и М. Оробио де Кастро (виолончель) в Амстердамской консерватории (с 1928). С 1933 играл на виолончели в Утрехтском гор. оркестре, к-рым с 1934 дирижировал (2-й дирижёр; в 1937—1949 рук., совм. с К. Шурихтом). С 1949 гл. рук. хор. об-ва и гл. дирижёр оркестра «Резиденси» в Гааге; под рук. О. этот оркестр стал одним из лучших орк. коллективов мира. Гастролировал в странах Европы, Юж. Америки. В репертуаре гл. обр. соч. А. Брукнера, К. Дебюсси, М. Равеля; дирижирует также собств. соч. Автор соч. для оркестра — симфонии (1935), 3 сюит (1932), Интродукции и Allegro (1941); сюиты (1938) и 4 пьес (1942) для струн. оркестра, симфониетты для 16 духовых (1943), Дивертисмента для камерного оркестра, фп., челесты и ударных (1946), струн. квартета и трио, Интрады для медных духовых и ударных (1958), песен для голоса с оркестром, хор. соч., пьес для фп. и для органа.

Лит.: Paap W., Willem van Otterlo, «Mens en Melodie», 1949, Jahrg. 4, p. 100—06.

В. В. Ошис.

ОТЫГРЫШ — термин, по смыслу близкий к понятию *ритурнель*. В отличие от термина «ритурнель» обычно относится лишь к заключит. инстр. построению, завершающему песню или романс, и используется чаще всего применительно к жанрам эстр. музыки. Если О. завершает вок. часть в куплетной форме, то благодаря повторным проведениям он начинает выполнять функции рефрена, чётко отделяющего один куплет от другого.

В. П. Бобровский.

ОФИКЛЕЙД (франц. ophicléïde, от греч. ὄφις — змея и κλείς, род. п. κλειδός — ключ, затвор; нем. Ophikleid) — духовой мундштучный металлический музыкальный инструмент с клапанами, принадлежащий к семейству *бюгельгорнов*. Запатентован в 1817 парижским мастером Алари (Ж. И. Асте). Первоначально изготавливался из дерева. О. имеет конич. ствол, изогнутый в виде лат. буквы U, в отогнутый узкий конец к-рого вставляется чашеобразный мундштук. Клапаны (8—12) позволяют извлекать полный хроматич. звукоряд. Известны О.: альтовый в строе F (объём E—c^2) или Es (D—b^1), баритоновый в строе C (H_1—c^2) или B (A_1—b^1), басовый — F (E_1—c^1) или Es (D_1—b). Во Франции применяется ещё альтовый О. в строе As, являющийся собственно дискантовой разновидностью инструмента. Баритоновый О. до последней четв. 19 в. включался в состав дух. оркестра, а басовый (до 30—40-х гг. 19 в.)— симфонического,

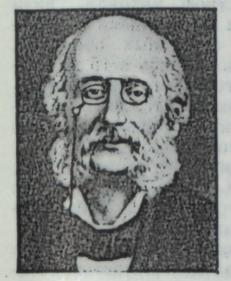


в качестве нижнего голоса медной дух. группы (впервые в 1819 в опере Г. Спонтини «Олимпия»). О. нотируется в басовом ключе. Имеет грубый, ревущий тембр, неустойчивую интонацию. Со 2-й пол. 19 в. вытесняется *тубой*. Сохранился во Франции (в церк. музыке), Италии и Юж. Америке.

Лит.: Sachs C., Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Lpz., 1930, то же, 1966; Рогаль-Левицкий Дм., Современный оркестр, т. 2, М., 1953, с. 259—67.

С. Я. Левин.

ОФФЕНБА́Х (Offenbach; наст. фам. Эбершт, Ebersch) Жак (Якоб) (20 VI 1819, Кёльн—4 X 1880, Париж)— франц. композитор, театр. дирижёр, виолончелист. Детские годы провёл в Германии. Первым учителем музыки был отец — кантор синагоги Исаак Иуда Эбершт (1779—1850, уроженец г. Оффенбах-ам-Майн). С 6 лет играл на скрипке, с 9 — на виолончели, выступал в составе семейного струн. трио (со старшим братом и сестрой) на вечерах и публич. концертах. В 1833 переехал в Париж (Франция стала второй родиной О.). Учился в Парижской консерватории (1833—34), играл в театр. оркестрах, выступал в салонах, сочинял сентиментальные баллады, танц. музыку для балов. Брал уроки композиции у Ф. Галеви (1835). Дебют О. в качестве театр. композитора в т-ре «Пале-Руаяль» (1839) прошёл незамеченным. В 40-е гг. концертировал в городах Франции и Германии, с успехом дирижировал в Лондоне (1844). В его конц. программах преобладали собств. произв., в т. ч. небольшие муз.-комедийные сценки, прообразы будущих оперетт. Уже в ранних соч. проявилась склонность О. к комич. эффектам и пародии («Басни Лафонтена», 1842; сценич. дуэт «Монах-нелюдим», 1843; бурлескная пародия на оду-симфонию «Пустыня» Давида, 1846). В 1850—55 был штатным композитором и дирижёром т-ра «Комеди Франсез». В 1855 получил лицензию на открытие в Париже собств. т-ра «Буфф-Паризьен» (руководил им до 1862) для пост. пантомим и муз.-сценич. миниатюр, рассчитанных не более чем на 3 (позже 4) персонажа. Будучи директором, композитором, дирижёром и режиссёром т-ра, О. пост. много одноактных оперетт. Популярность завоевали пародийно-сатирич. буффонады «Двое слепых», «Ба-та-клан» («китайская муз. безделушка», обе 1855), «Тромб-аль-Касар» (1856), «Крокефер, или Последний паладин» (1857). В 1858, добившись разрешения ставить большие многоактные спектакли с любым количеством персонажей, О. создал одно из лучших своих произв.— оперетту «Орфей в аду» (либр. Э. Кремьё и Л. Галеви, 1858). Антич. миф об Орфее стал поводом для остроумной пародии на оперу традиц. типа и одноврем. на бурж.-аристократич. общество Второй империи. Оперетта имела огромный успех, к-рый упрочили «Женевьева Брабантская» (1859), «Песенка Фортунио» (1861) и особенно оперетты (на либр. А. Мельяка и Галеви, его постоянных либреттистов) «Прекрасная Елена» (1864), «Синяя Борода», «Парижская жизнь» (обе 1866), «Герцогиня Герольштейнская» (1867), «Перикола» (1868), «Разбойники» (1869).



60-е гг.— наиболее яркая пора в творч. биографии композитора. Творчество О. находилось в центре художеств. жизни Второй империи. Его произв., мелодии из к-рых распевались публикой, составляли постоянный репертуар парижских т-ров, ставились в Лондоне, Вене (специально для Вены написал романтич. оперу «Рейнские русалки», 1864), Берлине, Петербурге. Он выступал также как дирижёр — блестящий интерпретатор собств. соч. Под влиянием творчества О. в Вене и Лондоне возникла нац. оперетта. Во Франции его традициям следовали Ф. Эрве, Ш. Лекок, Л. Делиб.

Крах Второй империи, события франко-прусской войны и Парижской Коммуны положили конец парижским триумфам О. Интерес к его творчеству упал. В новой обществ.-политич. обстановке народная и сатира утратили популярность. Вкусы публики изменились, вновь создаваемые произв. О., а также редакции прославленных оперетт («Орфей в аду», «Перикола», «Женевьева Брабантская») не имели успеха. Попытка новой антрепризы (1873—75, т-р «Гетé») завершилась банкротством и разорением. Стремясь поправить материальное положение, О. предпринял гастрольную поездку в США (1876—77) в качестве дирижёра «садовых» концертов в Нью-Йорке и Филадельфии. Последние годы жизни композитора отмечены творч. подъёмом. Оперетты «Мадам Фавар» (1878) и «Дочь тамбурмажора» (1879), написанные в традициях комич. оперы, в художеств. отношении не уступают его лучшим соч. прежних лет. Лебединая песня О.— лирико-фантастич. опера «Сказки Гофмана» (либр. Ж. Барбье по мотивам соч. Э. Т. А. Гофмана, 1880; завершена лишь в клавире, после смерти О. инструментована Э. Гиро; впоследствии было сделано неск. ред., разговорные сцены заменены речитативами).

О.— основоположник и крупнейший представитель франц. оперетты. Его творчество — ярчайшая страница в истории этого жанра. В муз.-театр. произв. О. (св. 100) сценич. традиции и муз. формы комич. оперы сочетаются с злободневным иск-вом парижских бульваров, с гор. муз. фольклором. Его музыка привлекает мелодич. щедростью, изяществом оркестровки, пронизана общедоступными бытовыми интонациями и ритмами (широко используются бытовые танцы— вальс, кадриль, галоп, канкан). Высмеивая в пародиях рутину, он утверждал новый тип муз. спектакля, обращённого к широкой демократич. аудитории. Оперетты О. насыщены элементами сатиры, отличаются злободневностью. Он был певцом и одноврем. разоблачителем Второй империи. Под маской развлекательности О. показал картину политич. и морального разложения совр. ему бурж. общества и стал «одним из величайших сатириков в истории музыки» (И. И. Соллертинский). Мастер муз. комедии и буффонады, композитор-песенник и муз. публицист, О. обладал также ярким лирич. дарованием. В его соч. сосуществуют лирика, комедийность, гротеск, взаимно оттеняя и обогащая друг друга. С особой силой лирич. дар О. проявился в опере «Сказки Гофмана».

Соч.: оперы — Рейнские русалки (Die Rheinnixen, 1864, Венская придв. опера), Сказки Гофмана (Les contes d'Hoffmann, 1881, «Опера комик», Париж); оперетты (комич. оперы) — Орфей в аду (Orphée aux enfers, 1858, «Буфф-Паризьен», Париж; 2-я ред., 1874, т-р «Гетé», Париж), Женевьева Брабантская (Geneviève de Brabant, 1859, «Буфф-Паризьен»; 2-я ред., 1867, «Меню Плезир»; 3-я ред., 1875, «Гетé», Париж), Болтуны (Les bavards (Bavard et bavarde), 1863, Эмс), Прекрасная Елена (La belle Hélène, 1864, «Варьете», Париж), Синяя Борода (Barbe-Bleue, 1866, там же), Парижская жизнь (La vie parisienne, 1866, «Пале-Руаяль», Париж), Великая герцогиня Герольштейнская (La grande-duchesse du Gerolstein, 1867, «Варьете», Париж), Робинзон Крузо (1867, «Опера комик», Париж), Замок Тото (Le château à Toto, 1868, «Пале-Руаяль», Париж), Перикола (1868, «Варьете», Париж; 2-я ред., 1874, там же), Вер-Вер (1869, «Опера комик», Париж), Трапезундская принцесса (La princesse de Trébizonde, 1869, Баден-Баден), Разбойники (Les brigands, 1869, «Варьете», Париж), Браконьеры (Les braconniers, 1873, там же), Хорошенькая парфюмерша (La jolie parfumeuse, 1873, «Ренессанс», Париж), Мадам Аршидюк (1874, «Буфф-Паризьен», Париж), Состоятельная булочница (La boulangère à des ècus, 1875, «Варьете», Париж), Креолка (La créole, 1875, «Буфф-Паризьен», Париж), Путешествие на луну (Le voyage dans la lune, 1875, «Гетé», Париж), Мадам Фавар (Madame Favart, 1878, «Фоли драматик», Париж), Дочь тамбурмажора (La fille du tambour-major, 1879, там же); одноактные оперетты и муз. буффонады — Альков (L'alcôve, 1847, конц. зал «Тур д'Оверн», Париж), Пепито (1853, «Варьете», Париж), Сокровище Матюрена (Le trésor à Mathurin, 1853, конц. зал Герца, Париж; 2-я ред. — Помолвка при фонарях, Le mariage aux lanternes, 1857, «Буфф-Паризьен», Париж), Люс и Люсетта (1854, конц. зал Герца, Париж), Ой-ай-ай, или Царица островов (Ouyayaye ou La reine des îles, 1855, «Фоли нувель», Париж), Двое слепых (Les deux aveugles, 1855, «Буфф-Паризьен», Париж), Ба-та-клан (Ba-ta-clan, 1855, там же), Почтальон-заложник (Le postillon en gage, 1856, там же), Тромб-аль-Касар, или Драматические преступники (Tromb-al-Cazar ou Les criminels dramatiques, 1856, там же), Роза из Сен-Флура (La rose de Saint-Flour, 1856, там же), Сапожник и финансист (Le savetier et le financier, 1856, «Буфф-Шуазель», Париж), Три поцелуя дьявола (Les trois baisers du diable, 1857, «Буфф-Паризьен», Париж), Крокефер, или Последний паладин (Croquefer, ou Le dernier des paladins, 1857, там же), Два рыбака (Les deux pêcheurs, 1857, там же), Песенка Фортунио (La chanson de Fortunio, 1861, там же), Г-н Шуфлери остаётся дома (M. Choufleuri restera chez lui le..., также под назв.: Званый вечер с итальянцами, 1861, там же), Жанна плачет, а Жан смеётся (Jeanne qui pleure et Jean qui rit, 1864, Эмс), Багатель (Bagatelle, 1874, «Буфф-Паризьен», Париж); балеты — Арлекин-цирюльник (Arlequin barbier, балет-буффонада, 1855, «Буфф-Паризьен», Париж), Бабочка (La papillon, 1860, «Гранд-Опера», Париж); пантомимы — Пьеро-клоун (Pierrot clown, 1855, «Буфф-Паризьен», Париж), Полишинель в свете (Polichinelle dans le monde, 1855, там же); водевили — Паскаль и Шамбор (1839, «Пале-Руаяль», Париж), Бразилец (1863, там же); музыка для драм. т-ра — Гасконец (совм. с

П

ПА (франц. pas, букв.— шаг, от лат. passus) — термин, применяемый по отношению к *бальному танцу* и *балету*. 1) Танц. шаг. Характеризуется определ. постановкой ног. Большинство П. взято из нар. танцев. 2) Сочетание танц. шагов, выполняемых на известное число тактов куплета танц. песни, мелодии нар. танца, а также на весь танц. номер в балете. В этом значении термин «П.» вошёл в балетную практику как составная часть названия танца в балете, исполняемого одним, двумя или тремя артистами балета — па-дё-дё, па-дё-труа, а также па д'аксьон и др. Из балета термин перешёл в бальный танец (па-де-патинер, па-де-катр, па-де-грас, па-д'эспань и др.). 3) В бытовом понимании — любое танц. движение.
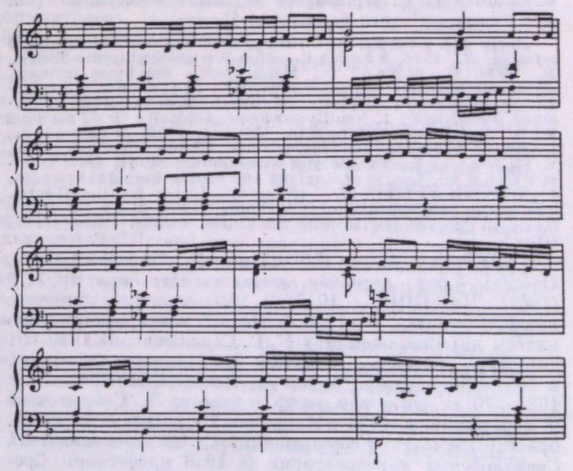
ПАБСТ Павел Августович [27 V 1854, Кёнигсберг, ныне Калининград — 28 V(9 VI) 1897, Москва] — рус. пианист, композитор и педагог. По национальности немец. Учился игре на фп. у отца, затем у А. Дора в Академии музыки и сценич. иск-в в Вене. С детства концертировал в странах Европы. С 1874 давал уроки фп. игры в Риге, с 1878 преподавал в Моск. консерватории (в 1881—97 профессор). У П. учились мн. крупные музыканты: К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, С. М. Ляпунов, В. И. Буюкли и др. П. был пианистом-виртуозом, но несколько холодным и рациональным; отличался чувством формы, точностью артикуляции, разносторонностью техники. В обширном репертуаре были гл. обр. соч. Ф. Листа (исполнял наиболее совершенно) и Р. Шумана; менее удавались П. произв. Ф. Шопена (в интерпретациях недоставало подлинного лиризма); часто исполнял также соч. П. И. Чайковского и А. С. Аренского, с к-рыми находился в дружеских отношениях. П.—автор концерта для фп. с оркестром, фп. трио (посв. памяти А. Г. Рубинштейна), ряда пьес для фп. и др. Более известны его транскрипции соч. Чайковского (парафразы на темы из опер «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа» и балета «Спящая красавица»; обработки «Колыбельной») и А. Г. Рубинштейна (фантазия на темы из оперы «Демон»), а также переложение для фп. органной токкаты и фуги d-moll И. С. Баха. *Я. И. Мильштейн.*



ПАВА́НА (итал. pavana; испан. pavana; франц. pavane, pavenne; англ. pavan, paven, pavin), п а д о в а н а (итал. padovana, padoana),— торжественный медленный танец, распространённый в 16 в. в Европе. Существуют 2 версии, по-разному истолковывающие происхождение П. Согласно одной, П.— исконно итал. танец, наименование к-рого связано с местом его возникновения — городом Падуя (итал. Padova, отсюда один из распространённых вариантов назв.— падована, padovana), на нек-рых диалектах звучащим как Пава, что послужило источником др. варианта назв.— паванa. По др. версии, П.— танец испан. происхождения; в таком истолковании назв. «П.» производят от лат. pavo — павлин и объясняют его этимологию важным и гордым характером танца (уже в 16 в. эти термины и понятия смешались в представлении музыкантов). Итал. падованой (в отличие от испан. паваны), по 2-й версии, является совсем другой, самостоят. танец — быстрый, в размерах $^{6}/_{8}$ или $^{12}/_{8}$, близкий *гальярде*, *сальтарелло*, пиве (образцы таких падован содержатся в лютневых табулатурах Д. Бьянчини, 1546, А. Ротта, 1546, и др.). Есть основания полагать, что термин «падована» употреблялся также в качестве слова, обозначающего родовое понятие — определ. тип танцев, объединяющий павану и её разновидность — *пассамеццо*. Первые сохранившиеся образцы П. находятся в лютневой табулатуре Дж. А. Дальца, изданной Петруччи в Венеции в 1508. Уже в нач. 16 в. П. стала одним из самых популярных придв. танцев, вытеснив распространённый прежде *бас-данс*. Кроме итал. и испан. П., в 1-й трети 16 в. были известны П. французские (изд. П. Аттеньяном, 1529) и немецкие (Г. Юденкюниг, 1523). Большинство П. сочинялось в двудольном метре на $^{4}/_{4}$, $^{4}/_{2}$ (напр., у А. Кабесона), но среди ранних образцов встречаются и трёхдольные П. (напр., у Л. Милана, писавшего П. для виуэлы). Для музыки П. характерны чёткость строения, нередко квадратность метроритмич. структуры, преим. аккордовое изложение, иногда расцвеченное пассажами.

П.— один из наиболее величественных танцев, его танцевали в плаще и при шпаге во время разл. тор-

Павана для харпсихорда (из издания П. Аттеньяна «Quatorze gaillardes, neuf pavanes...», 1529).



жеств. церемоний: при отбытии невесты в церковь, выходе князей, членов гор. управления и др. Характер П. столь серьёзен и возвышен, что испанцы Сальва и Тимонеда посвятили по одной из своих П. богоматери. П. в одном из хореографич. вариантов представляла собой плавное движение неск. пар, продолжавшееся до тех пор, пока все танцующие не сделают два или три круга (согласно др. варианту, П. танцевалась одиночными и двойными шагами вперёд и назад; существовал также более сложный вариант хореографии П., описанный Ф. Карозо в его «Il Ballarino», Венеция, 1581). В соответствии с характером исполнения танца муз. форма П. часто складывалась из 3 разделов (ABC), каждый из к-рых повторялся. Сохранились свидетельства о том, что муз. сопровождение П. исполнялось гобоями и тромбонами при поддержке барабана, подчёркивающего ритм танца.

Во 2-й пол. 16 в. танц. П. практически вышла из употребления; её сменил родственный танец пассамеццо. Но вплоть до кон. 17 в. П. продолжала существовать как самостоят. инстр. пьеса (такие П. для лютни, инстр. ансамбля встречались и в 1-й пол. 16 в.). Нередко инструментальная П. объединялась в паре с гальярдой — быстрым трёхдольным танцем, а также с др. аналогич. танцами — сальтарелло, пивой, падованой (в вышеуказанном значении). Так возник один из ранних типов сюиты, а одноврем. и вариаций, т. к. в основе гальярды обычно лежал тематич. материал П. Инструментальная П. достигла расцвета в творчестве англ. вёрджинелистов У. Бёрда, О. Гиббонса, Дж. Дауленда, Дж. Булля и др. В 17 в. П. (обычно под назв. paduana) получает распространение в качестве вступит. части нем. сюиты (подобно тому, как прежде она была вступит. танцем на балу) — у В. Хаусмана, И. Штадена, Э. Видемана, С. Шейдта, И. Шейна и др. В 18 в. П. совершенно исчезла; в сюите она была заменена *аллемандой*, в итал. сонате da camera — «синфонией». Очень редко П. встречается в 19 в. (напр., в операх К. Сен-Санса «Этьенн Марсель», «Прозерпина»; см. также П. для хора с оркестром Г. Форе). Иногда к ней обращаются композиторы 20 в., напр. М. Равель («П. на смерть инфанты» для фп., П. Спящей красавицы из сюиты «Моя матушка гусыня»). А. Берг вводит П. в сюиту из 1-й сцены 1-го д. оперы «Воццек», где она, как и остальные танцы, употреблена скорее по принципу несовместимости жанра и конкретной сценич. ситуации. Традиц. вид П. содержится в балете «Иов» англ. комп. Р. Воана-Уильямса. К первоначальному торжеств. характеру П. в наибольшей степени приближается С. С. Прокофьев в балете «Золушка» (см. 3-ю сюиту из этого балета, № 1).

Лит.: Друскин М. С., Очерки по истории танцевальной музыки, Л., 1936; Sachs C., Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933; Gombosi O., Italia: patria del basso ostinato, «Rassegna Musicale Italiana», 1934, t. 7, № 1; его же, Compositione di Meser V. Capirola, «Publications de la societé de musique d'autrefois», 1, Neuilly-sur Seine, 1955; Torrefranca F., Il segreto del quatrocento, Mailand, 1939; Michel A., Origin of gagliarda and the pavana, «Dance observer», 1946, v. 13; Nettl P., The story of dance music, N. Y., 1947; Dolmetsch M., Dances of England and France from 1450 to 1600, L., 1949; Guthrie J., Historical dances for the theatre. The pavan and the minuet, Worthing, 1950; Moe L., Dance music in printed italian lute tablatures, Cambr. (Mass.), 1956 (Diss.).

Т. С. Кюрегян.

ПАВЕРМА́Н Марк Израилевич [р. 26 V(8 VI) 1907, Одесса] — сов. дирижёр, педагог. Нар. арт. РСФСР (1962). Чл. КПСС с 1947. В 1925 окончил Одесскую консерваторию, в 1930 — Моск. консерваторию по классу дирижирования у К. С. Сараджева. В 1930—31 дирижёр оркестра Советской филармонии («Софил»), в 1931—34 — симф. оркестра Всесоюзного радио. В 1934—70 гл. дирижёр симф. оркестра в Свердловске (с перерывом в 1938—41, когда П. возглавлял симф. оркестр Ростовской филармонии). С 1935 преподаватель Свердловской консерватории (с 1946 профессор). Среди его учеников — В. М. Горелик, Е. Б. Терентьев, Е. В. Колобов, П. С. Варивода, П. И. Горбунов.

П. внёс большой вклад в развитие муз. культуры Урала. Созданный им оркестр Свердловской филармонии принадлежит к числу лучших симф. коллективов СССР. Лауреат 1-го Всесоюзного конкурса дирижёров (1938, Москва, 5-я пр.).

Лит.: Современные дирижёры, сост. Л. Григорьев и Я. Платек, М., 1969.

Г. Я. Юдин.

ПАВЛЮ́ШИН Стефания Стефановна (р. 20 V 1930, Коломыя Ивано-Франковской обл.) — сов. музыковед. Кандидат искусствоведения (1955). В 1952 окончила историко-теоретич. ф-т Львовской консерватории (ученица А. Н. Котляревского), в 1955 — аспирантуру при Киевской консерватории. В 1949—52 преподавала фп., муз. лит-ру и сольфеджио в муз. школах Львова, в 1953—54 — историю музыки в Киевской консерватории. С 1955 ст. преподаватель, с 1960 доцент Львовской консерватории.

Соч.: Д. В. Січинський, Київ, 1956; Опера «Роксоляна» Д. Січинського, в кн.: Наукові записки Львівської консерваторії, вип. 1, 1957; Хорова творчість Д. Січинського, там же, вип. 2, 1960; Г. Топольницький, там же; Николай Колесса — Первая симфония, в сб.: 55 советских симфоний, Л., 1961; Станислав Людкевич — Прикарпатская симфония, там же; «Заповіт» С. Людкевича, в сб.: Шевченко і музика, Київ, 1966; Творчество А. Шёнберга. 1899—1908 гг., в сб.: Музыка и современность, вып. 6, М., 1969; «Місячний П'єро» А. Шёнберга, Київ, 1972; Чарлз Айвз, Київ, 1973; Станіслав Людкевич, Київ, 1973.

Н. Н. Сидоренко.

ПА́ВЛОВ Фёдор Павлович [13(25) IX 1892, с. Богатырёво Казанской губ.— 2 VI 1931, Сочи] — сов. композитор, дирижёр, педагог, драматург. В 1911 окончил Симбирскую чуваш. учительскую школу, в 1911—13 преподавал в ней пение. После Октябрьской революции 1917 работал в органах юстиции и нар. образования Чуваш. АССР. В 1917 организовал самодеят. чуваш. театр в Акулеве (до нач. 20-х гг. был передвижным). С 1920 преподавал игру на скрипке, вёл курс по изучению нар. творчества в муз. школе Чебоксар, преподавал хор. пение в Чувашском муз. техникуме. Организатор (1920) и дирижёр Чувашского хора (с 1924 — Чуваш. гос. хор). В 1930 учился в Ленингр. консерватории (класс композиции М. О. Штейнберга). Один из первых чуваш. авторов пьес для драм. т-ра, муз. произв., в т. ч. симф. фантазии «Сарнай и палнай» (1928), и лит. работ. Написал марш «Вперёд, Красная Чувашия» (изд. 1935), песни, вошедшие в сб. «Наши песни». Осуществил обработки многих чувашских народных песен.

Соч.: Чуваши и их песенное и музыкальное творчество. Музыкально-этнографические очерки. Очерк I, Чебоксары, 1926; Собр. сочинений, т. 1—2, Чебоксары, 1962—71.

Лит.: Илюхин Ю. А., Павлов Н. С., Федор Павлов, в изд.: Павлов Ф., Собр. соч., т. 1, Чебоксары, 1962.

ПА́ВЛОВ-АРБЕ́НИН Александр Васильевич [30 VIII (11 IX) 1871, Петербург — 22 VI 1941, Ленинград] — сов. дирижёр и муз. деятель. Засл. деят. иск-в РСФСР (1937). Был пианистом-аккомпаниатором, выступал как оперный певец (драм. тенор). Дирижёрскую деятельность начал в 1897 в Петербурге, с 1905 дирижировал оперными спектаклями в петерб. Народном доме (до 1906; под его руководством были поставлены «Князь Игорь» и «Русалка» с участием Ф. И. Шаляпина), с 1906 — в провинциальных т-рах, затем в петерб. Т-ре муз. драмы (в 1913—18). После 1918 дирижировал спектаклями в Большом т-ре (Москва), в оперных т-рах Баку, Казани, Самары, Тбилиси, Свердловска. С 1934 гл. дирижёр Т-ра оперы и балета в Саратове. Выступал и как симф. дирижёр. П.-А. был ярко одарённым дирижёром, обладал большим темпераментом и богатой творч. фантазией. Вместе с тем его трактовка отд. произв. была спорной.

Под рук. П.-А. поставлены оперы: «Кармен», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» (все — 1901, Харьков), «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Тангейзер» (все — 1902, Иркутск), «Фауст» (1905, Петербург),

«Снегурочка» (1913, Петербург), «Шахсенем» Глиэра (1927, Баку), «За серп и молот» (на музыку оперы «Иван Сусанин», 1924, Одесса) и др.

Лит.: 50 лет музыкальной и общественной деятельности А. В. Павлова-Арбенина, Саратов, 1937; Боголюбов Н. Н., Полвека на оперной сцене, М., 1957, с. 232—34; Левик С. Ю., Записки оперного певца, М., 1955, с. 594—97, ² 1962; Современные дирижёры, сост. Л. Григорьев и Я. Платек, М., 1969.

Г. Я. Юдин.

ПАВЛО́ВСКАЯ (наст. фам. Орлова) Валентина Константиновна [28 I(9 II) 1888, Пшборт, Польша — 10 IV 1947, Ленинград] — сов. певица (лирико-драм. сопрано). Засл. деят. иск-в РСФСР (1939). Брала уроки пения в Милане у А. Борга. В 1915 окончила Петрогр. консерваторию. В 1919—24 солистка оперных т-ров Ростова-на-Дону, Москвы (Оперный т-р Зимина), Харькова. В 1924—46 солистка Ленингр. т-ра оперы и балета. С большим успехом выступала в партии Саломеи («Саломея» Штрауса, 1-я исполнительница в СССР, 1924). Др. партии: Ярославна; Мария («Мазепа»), Фата Моргана («Любовь к трём апельсинам» Прокофьева, 1-я исполнительница в СССР, 1926), Аида; Ортруда («Лоэнгрин»). Выступала также на сцене Моск. и Свердловского т-ров оперетты.

ПАВЛО́ВСКАЯ (урожд. Берман) Эмилия Карловна [28 VII(9 VIII) 1853, Петербург — 23 III 1935, Москва] — сов. певица (лирико-драм. сопрано) и вок. педагог. Засл. арт. РСФСР (1934). В 1873 окончила Петерб. консерваторию у К. Эверарди, затем в течение двух лет совершенствовалась в Италии, выступала в концертах. С 1876 солистка оперных театров Киева, Одессы, Тбилиси, Харькова, в 1883—84, 1888—89 — Большого т-ра (Москва), в 1884—88 — Мариинского т-ра (Петербург).



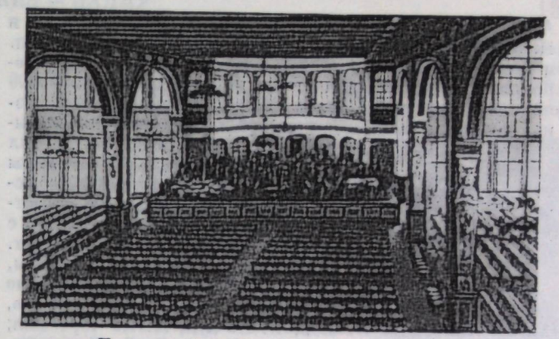
Обладала сильным, приятного тембра голосом, совершенной дикцией, превосходными внешними данными. Одна из лучших исполнительниц партии Татьяны на рус. сцене. Иск-во П. высоко ценил П. И. Чайковский. Она была первой исполнительницей партий Марии («Мазепа», 1884) и Кумы («Чародейка», 1887). Др. партии: Тамара, Наташа, Антонида, Людмила, Виолетта, Маргарита.

Вела педагогическую работу с 1892, с 1895 — в оперном классе Большого театра. Среди её учеников — Д. А. Смирнов.

Лит.: Погожев В. П., Воспоминания о П. И. Чайковском, в кн.: Чайковский. Воспоминания и письма [сб.], П., 1924; Жегин Н., П. И. Чайковский и Э. К. Павловская, «СМ», 1934, № 8; П. И. Чайковский и Э. К. Павловская, в кн.: Чайковский на московской сцене. Первые постановки и годы его жизни, М.—Л., 1940.

ПАВЛО́ВСКИЙ ВОКЗА́Л (музыкальный) — конц. зал в Павловске (дачная местность под Петербургом), центр муз. жизни Петербурга в летние месяцы в 19 — нач. 20 вв. Построен по проекту арх. А. Штакеншнейдера при конечной станции царскосельской железной дороги. Открыт 22 мая 1838 как увеселительное заведение («Воксал»; в кон. 19 в. для отличия от железнодорожных вокзалов стал именоваться «музыкальным вокзалом»). Первоначально муз. вечера П. в. были чисто развлекательными, позже концерты приобрели более серьёзный характер, и П. в. из зала-ресторана постепенно превратился в конц. зал. Здесь выступали мн. видные рус. и заруб. дирижёры и исполнители. П. в. явился первым постоянным конц. учреждением, где исполнялась симф. музыка композиторов-классиков и совр. авторов и прежде всего пропагандировалось творчество рус. композиторов.

Первые 40 лет деятельности П. в.— период, когда здесь превалировала лёгкая, бальная музыка — вальсы, польки, галопы, попурри и др.; изредка в програм-



Павловский вокзал. Внутренний вид зала, где проходили концерты.

мы входили и серьёзные произв. Так, оркестр под упр. Г. Германа (сезоны 1839—44), кроме танц. музыки, в 1839 впервые исполнил «Вальс-фантазию» («Павловский вальс»; в 1-й орк. редакции) Глинки и «Болеро» Даргомыжского. По тому же принципу составлялись программы концертов оркестров Иоганна Гунгля (1845—48) и Йозефа Гунгля (1850—55). В 1856—65 и 1869 концертами в П. в. дирижировал И. Штраусын (в 1864—65 вместе с братьями Йозефом и Эдуардом, в 1869 только с Йозефом), концерты к-рого проходили с неизменным успехом. Штраус отказался играть в зале-ресторане и добился устройства особого зала для выступлений. В его программах наряду с развлекательными пьесами большое место заняли соч. совр. заруб. и рус. авторов, в т. ч. М. И. Глинки (творчеству к-рого он посвятил вечер 20 мая 1864), А. С. Даргомыжского, А. Н. Серова, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского и др. В репертуаре дирижёров Г. Фюрстенау (1866—68), Б. Бильзе (1870 и 1873—75), Г. Мансфельда (1871—72) доминирующее положение начинает занимать серьёзная музыка. В 1876 обеспокоенная этим дирекция царскосельской железной дороги попыталась вернуть концертам их прежний, «садовый» характер, пригласив франц. дирижёра лёгкой музыки Ж. Арбана. Но эти концерты уже не имели успеха, и при И. Лангенбахе (1877—79) серьёзная музыка вновь заняла осн. место в концертах П. в.

С нач. 80-х гг. программы муз. вечеров в П. в. заметно русифицировались. В эти годы утвердился постоянный оркестр П. в. (в составе 60 артистов). Выступавший здесь в 1882—86 чеш. дирижёр В. Н. Главач (ввёл в программы большое количество произв. рус. композиторов), а также дирижёры А. Вицентини (1887, исполнял произв. франц. авторов) и Ю. Лаубе (1888—91, отдавал преимущество нем. музыке) совсем отказались от лёгкой музыки, поддерживая своими программами начинания РМО и, позднее, концерты М. П. Беляева. Особенно плодотворной была деятельность дирижёра и скрипача Н. В. Галкина (1892—1903), много сделавшего для пропаганды произв. новой рус. школы и соч. П. И. Чайковского. Оркестр состоял теперь в основном из рус. артистов (за время деятельности Галкина он пополнился учениками последних курсов Петерб. консерватории). В конц. репертуар впервые вошли произв. А. К. Глазунова. Галкин ввёл в традицию проведение по вторникам концертов, в к-рых исполнялась только рус. музыка. В его концертах выступали: И. В. Ершов, Ф. И. Шаляпин, С. Ментер, В. Л. Сапельников, А. В. Вержбилович и мн. др., неоднократно пел хор А. А. Архангельского. Стали широко исполняться произв. зарубежных композиторов — Л. Бетховена, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Ф. Листа, позже — Р. Штрауса, А. Дворжака, Я. Сибелиуса и др. В 1904 концертами дирижировали: Г. И. Варлих,

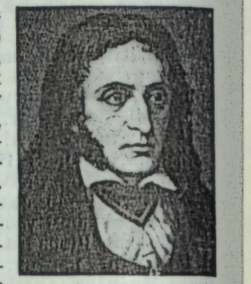
А. Б. Хессин, В. д'Энди, Э. Колонн, О. Недбал и В. Земанек, познакомившие рус. публику с соч. франц. и чеш. авторов. В 1905—06 оркестр графа А. Д. Шереметева под упр. М. В. Владимирова, а в 1907—09 под упр. Хессина, вопреки запретам дирекции железной дороги, исполнял в концертах П. в. соч. Н. А. Римского-Корсакова. В 1910—16 концертами руководил дирижёр А. П. Асланов, включивший в программы соч. С. В. Рахманинова, Н. Я. Мясковского, К. Дебюсси, Г. Малера. В авг. 1912 С. С. Прокофьев с оркестром Асланова исполнил свой 1-й концерт для фп. с оркестром, а 23 авг. 1913 впервые — 2-й концерт. 22 и 23 мая 1912 состоялись юбилейные концерты, посв. 75-летию со дня открытия П. в. В последующие годы отд. концертами дирижировали А. К. Глазунов, М. М. Ипполитов-Иванов, В. И. Сук, Н. Н. Черепнин; в качестве солистов выступали Л. В. Николаев, Е. А. Бекман-Щербина, С. М. Козолупов, А. И. Мозжухин и др. Летом 1917 концертами управляли Н. А. Малько и Д. И. Похитонов. 17 июня состоялся первый концерт, организованный павловским Советом рабочих и крестьянских депутатов, а в июле — неск. *концертов-митингов*. В дек. 1917 путём слияния павловского симф. оркестра и бывшего придворного был создан Первый Большой симф. оркестр, в 1920 переименованный в Гос. симф. оркестр, а в 1921 — в Оркестр гос. академич. филармонии; в 20-х гг. этот оркестр в течение неск. сезонов играл в Павловске под упр. А. К. Глазунова и др. дирижёров. В мае 1938 сов. общественность отметила столетие существования П. в. Во время Великой Отечеств. войны 1941—45 здание П. в. было сожжено фашистскими захватчиками.

Лит.: Финдейзен Н. Ф., Павловский музыкальный вокзал. Исторический очерк. (К 75-му музыкальному сезону), 1838—1912, СПБ, 1912. *А. С. Розанов.*
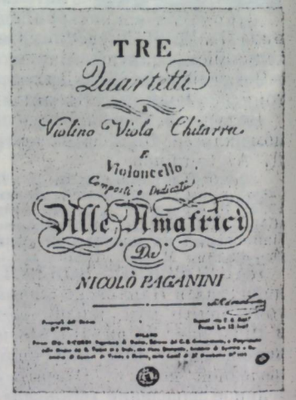
ПАВЧИ́НСКИЙ Сергей Эразмович [11(24) IX 1909, Екатеринослав, ныне Днепропетровск — 13 IX 1976, Репино, похоронен в Москве] — сов. музыковед. В 1932 окончил Моск. консерваторию по классу фп. у Г. Р. Гинзбурга. В 1944—47 учился у М. Ф. Гнесина на теоретико-композиторском ф-те Муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных. С 1947 редактор, в 1952—73 ст. редактор симф. и академич. редакций Музгиза (с 1964 — изд-во «Музыка»). Ред. собр. соч. Н. К. Метнера, избр. соч. С. С. Прокофьева, академич. издания соч. М. И. Глинки. Ему принадлежат многочисл. переложения для фп. в 2 руки, в т. ч. симфоний А. Н. Скрябина, П. И. Чайковского, симф. поэм Ф. Листа и др.

Соч.: Руководство по графическому оформлению нотного текста, М., 1959 (совм. с А. Карцевым и Ю. Оленевым), ² 1973; Некоторые новаторские черты стиля Бетховена, М., 1967; Произведения Скрябина позднего периода, М., 1969; Памяти Николая Сергеевича Жиляева, «СМ», 1970, № 8 (совм. с Ю. Оленевым); Образное содержание и темповая интерпретация некоторых сонат Бетховена, в сб.: Бетховен, вып. 2, М., 1972; Из истории интерпретаций произведений Скрябина, в сб.: Музыкальное исполнительство. Седьмой сб. ст., М., 1972; Симфоническое творчество А. Онеггера, М., 1972; О крупных фортепианных произведениях Скрябина позднего периода, в сб.: А. Н. Скрябин, М., 1973; Читая книгу о Монтеверди, «СМ», 1973, № 12.
И. М. Ямпольский.

ПАГАНИ́НИ (Paganini) Никколо́ (27 X 1782, Генуя — 27 V 1840, Ницца) — итал. скрипач и композитор. Род. в семье мелкого торговца, любителя музыки. В раннем детстве учился у отца игре на мандолине, затем на скрипке. Нек-рое время занимался у Дж. Косты — первого скрипача собора Сан-Лоренцо. В возрасте 11 лет выступил с самостоят. концертом в Генуе (среди исп. произв.— собств. вариации на франц. революц. песню «Карманьола»). В 1797—98 концертировал по Сев. Италии. В 1801—04 жил в Тоскане, в 1804—05 — в Генуе. В эти годы им были написаны «24 каприччи» для скрипки соло, сонаты для скрипки с аккомпанементом гитары, струн. квартеты (с гитарой). После службы при дворе в Лукке (1805—08) П. всецело посвятил себя конц. деятельности. Во время концертов в Милане (1815) состоялось состязание между П. и франц. скрипачом Ш. Лафоном, признавшим себя побеждённым. Оно явилось выражением борьбы, происходившей между старой классич. школой и романтич. направлением (впоследствии подобное состязание в области пианистич. иск-ва состоялось в Париже между Ф. Листом и З. Тальбергом). Выступления П. (с 1828) в Австрии, Чехии, Германии, Франции, Англии и др. странах вызвали восторженную оценку передовых деятелей иск-ва (Листа, Р. Шумана, Г. Гейне и др.) и утвердили за ним славу непревзойдённого виртуоза. Личность П. была окружена фантастич. легендами, чему способствовали своеобразие его «демонического» облика и романтич. эпизоды биографии. Католич. духовенство преследовало П. за антиклерикальные высказывания, сочувствие движению карбонариев. После смерти П. папская курия не дала разрешения на его погребение в Италии. Лишь много лет спустя прах П. был перевезён в Парму. Образ П. запечатлён Г. Гейне в повести «Флорентийские ночи» (1836).



Передовое новаторское творчество П.— одно из ярких проявлений муз. романтизма, получившего распространение в итал. иск-ве (в т. ч. в патриотич. операх Дж. Россини и В. Беллини) под влиянием нац.-освободит. движения 10—30-х гг. 19 в. Иск-ву П. во многом было родственно творчество франц. романтиков: комп. Г. Берлиоза (к-рого П. первый высоко оценил и активно поддерживал), живописца Э. Делакруа, поэта В. Гюго. П. увлекал слушателей пафосом исполнения, яркостью образов, полётом фантазии, драм. контрастами, необычайным виртуозным размахом игры. В его иск-ве т. н. свободного фантазирования проявлялись особенности итал. нар. импровизац. стиля. П. первым из скрипачей исполнял конц. программы наизусть. Смело вводя новые приёмы игры, обогащая колористич. возможности инструмента, П. расширил сферу воздействия скр. иск-ва, заложил основы совр. техники игры на скрипке. Он широко использовал весь диапазон инструмента, применял в игре растяжку пальцев, скачки, разнообразную технику двойных нот, флажолеты, pizzicato, ударные штрихи, игру на одной струне. Нек-рые произв. П. настолько трудны, что после его смерти долгое время считались неисполнимыми (первым их начал играть Я. Кубелик).



Н. Паганини. Три квартета ор. 5 для скрипки, альта, гитары и виолончели. Первое издание. Милан. 1820. Титульный лист.

П.— выдающийся композитор. Его соч. отличаются пластичностью и напевностью мелодий, смелостью модуляций. В его творч. наследии выделяются «24 каприччи» для скрипки соло ор. 1 (в нек-рых из них, напр. в 21-м каприччо, применены новые принципы мелодич. развития, предвосхищающие приёмы Листа и Р. Вагнера), 1-й и 2-й концерты для скрипки с оркестром (D-dur, 1811; h-moll, 1826; заключит. часть последнего — знаменитая «Кампанелла»). Большое место в творчестве П. занимали вариации на оперные, балетные и нар. темы, камерно-инстр. произв. и др. Выдающийся виртуоз на гитаре, П. написал также ок. 200 пьес для этого инструмента.

В своём композиторском творчестве П. выступает как глубоко нац. художник, опирающийся на нар. традиции итал. муз. иск-ва. Созданные им произв., отмеченные самостоятельностью стиля, смелостью фактуры, новаторством, послужили отправной точкой для всего последующего развития скр. иск-ва. Связанный с именами Листа, Ф. Шопена, Шумана и Берлиоза переворот в фп. исполнительстве и иск-ве инструментовки, начавшийся в 30-х гг. 19 в., был в значит. мере вызван воздействием иск-ва П. Оно сказалось также на формировании нового мелодич. языка, характерного для романтич. музыки. Влияние П. косвенно прослеживается и в 20 в. (1-й концерт для скрипки с оркестром Прокофьева; такие скр. произв., как «Мифы» Шимановского, конц. фантазия «Цыганка» Равеля). Нек-рые скр. произв. П. обработаны для фп. Листом, Шуманом, И. Брамсом, С. В. Рахманиновым.

С 1954 в Генуе ежегодно проводится междунар. конкурс скрипачей имени П.

Соч.: для скр. соло — 24 каприччи ор. 1 (1801—07; изд. Mil., 1820), интродукция и вариации Как сердце замирает (Nel cor più non mi sento, на тему из оперы «Прекрасная мельничиха» Паизиелло, 1820 или 1821); для скр. орк.— 5 концертов (D-dur, ор. 6, 1811 или 1817—18; h-moll, ор. 7, 1826, изд. P., 1851; E-dur, без ор., 1826; d-moll, без ор., 1830, изд. Mil., 1954; a-moll, начат в 1830), 8 сонат (1807—28, в т. ч. Наполеон, 1807, на одной струне; Весна, Primavera, 1838 или 1839), Вечное движение (Il moto perpetuo, ор. 11, после 1830), Вариации (Ведьма, La streghe, на тему из балета «Свадьба Беневенто» Зюсмайра, ор. 8, 1813; Молитва, Preghiera, на тему из оперы «Моисей» Россини, на одной струне, 1818 или 1819; У очага уж больше не грущу я, Non più mesta accanto al fuoco, на тему из оперы «Золушка» Россини, ор. 12, 1819; Сердечный трепет, Di tanti palpiti, на тему из оперы «Танкред» Россини, ор. 13, вероятно, 1819); для альта с орк. — соната для большого альта (вероятно, 1834); для скр. и гитары — 6 сонат, ор. 2 (1801—06), 6 сонат, ор. 3 (1801—06), Cantabile (d-moll, изд. в обр. для скр. и фп., W., 1922); для гитары и скр. — соната (1804, изд. Fr./M., 1955/56), Большая соната (изд. Lpz.—W., 1922); камерно-инстр. ансамбли — Концертное трио для альта, влч. и гитары (исп. 1833, изд. 1955—56), 3 квартета, ор. 4 (1802—05, изд. Mil., 1820), 3 квартета, ор. 5 (1802—05, изд. Mil., 1820) и 15 квартетов (1818—20; изд. квартет № 7, Fr./M., 1955/56) для скр., альта, гитары и влч., 3 квартета для 2 скр., альта и влч. (1800-е гг., изд. квартет E-dur, Lpz., 1840-е гг.); вок.-инстр., вок. соч. и др.

Лит.: Ямпольский И., Паганини — гитарист, «СМ», 1960, № 9; его же, Никколо Паганини. Жизнь и творчество, М., 1961, ² 1968 (нотография и хронограф); его же, Каприччи Н. Паганини, М., 1962 (Б-ка слушателя концертов); Пальмин А. Г., Никколо Паганини. 1782—1840. Краткий биографический очерк. Книжка для юношества, Л., 1961; Schottky J. M., Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch, Praha, 1830; Harrys G., Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, Braunschweig, 1830; Bennatti F., Notice physiologique sur Niccolo Paganini, «Revue de Paris», 1831, mai; Conestabile G. C., Vita di Nicolo Paganini da Genova, Perugia, 1851, ² con aggiunte e note di F. Mompellio, Mil., 1936; Bonaventura A., Gli autografi musicali di N. Paganini, Firenze, 1910; Kapp J., Paganini, B.—Lpz., 1913; Codignola A., Paganini intimo, Genova, 1935; Pulver J., Paganini, the romantic virtuoso, L., 1936; Boero G. B., Genealogia di Paganini, Genova, 1940; Tibaldi Chiesa M., Paganini. La vita e l'opera, Mil., 1940, ⁴ Monza, 1947; Spivacke H., Paganiniana, Wash., 1945, ²1954; Mell A., Paganiniana in the Muller collection of the New York Public Library, «MQ», 1953, January; De Coursy G. I. C., Paganini, the Genoese, v. 1—2, Oklahoma, 1957; Saussine R. de, Paganini, Mil., 1958; Berri P., Paganini. Documenti e testimonianze, Genova, 1962; Viborny Z., Das sechste Notizbuch Paganinis, «Mf», 1965, H. 2; Day L., Paganini of Genoa, L., 1966; Abbado M., Come studiare i Capricci di Paganini, Mil., 1973. *И. М. Ямпольский.*

ПАДЕРЕ́ВСКИЙ (Paderewski) Игнацы Ян (18 XI 1860, Куриловка, Подолия — 29 VI 1941, Нью-Йорк) — польский пианист, композитор, обществ.-политич. деятель. Учился игре на фп. у Р. Стробля, Й. Яноты и П. Шлёцера в Варшавском муз. ин-те (1872—78), композицию изучал под рук. Ф. Киля (1881), оркестровку — под рук. Г. Урбана (1883) в Берлине, продолжал занятия у Т. Лешетицкого (фп.) в Вене (1884 и 1886), нек-рое время преподавал в консерватории в Страсбурге. Впервые выступил в концерте как аккомпаниатор певицы П. Лукки в Вене в 1887, в самостоят. концерте дебютировал в Париже в 1888. После выступлений в Вене (1889), Лондоне (1890) и Нью-Йорке (1891) был признан одним из выдающихся пианистов своего времени. В 1899 поселился в Морже (Швейцария). В 1909 был директором Варшавского муз. ин-та. Среди учеников — С. Шпинальский, Х. Штомпка, С. Навроцкий, З. Стойовский. П. гастролировал в странах Европы, в США, Юж. Африке, Австралии; неоднократно концертировал в России. Был пианистом романтич. стиля; П. сочетал в своём иск-ве утончённость, изысканность и изящество деталей с блестящей виртуозностью и огненным темпераментом; в то же время он не избежал влияния салонности, иногда манерности (типичных для пианизма рубежа 19—20 вв.). В основе обширного репертуара П. — соч. Ф. Шопена (считался непревзойдённым его интерпретатором) и Ф. Листа. Был премьер-министром и министром иностр. дел Польши (1919). Возглавлял польск. делегацию на Парижской мирной конференции 1919—20. В 1921 отошёл от политич. деятельности, интенсивно концертировал. С янв. 1940 пред. Нац. совета в польск. реакционной эмиграции в Париже. Наиболее известны фп. миниатюры, в т. ч. Менуэт G-dur (из цикла 6 конц. юморесок ор. 14). Под рук. П. в 1935—40 было подготовлено издание полного собр. соч. Шопена (выходило в Варшаве в 1949—58). Автор статей в польск. и франц. муз. прессе. Написал воспоминания.



Соч.: опера — Манру (по Й. И. Крашевскому, на нем. яз., 1901, Дрезден); для оркестра — симфония (1907); для фп. с орк.— концерт (1888), Польская фантазия на оригинальные темы (Fantaisie polonaise ..., 1893); соната для скр. с фп. (1885); для фп.— соната (1903), Польские танцы (Danses polonaises, в т. ч. ор. 5 и ор. 9, 1884) и др. пьесы, в т. ч. цикл Песни путника (Chants du voyageur, 5 пьес, 1884), этюды; для фп. в 4 руки — Татрский альбом (Album tatrańskie, 1884); песни.

Лит. соч.: Chopin. A discourse, L., 1911; The Paderewski memoirs, L., 1939.

Лит.: Кюи Ц., И. Падеревский, в сб.: Избр. статьи, Л., 1952, с. 492—94; Finck H. T., Paderewski and his art, N. Y., 1895; Nossig A., I. J. Paderewski, Lpz., [1901]; Chybiński A. E., Paderewski and his works for pianoforte, Warsz., 1910; Baughan E. A., I. J. Paderewski, L., 1915; Cooke J. F., I. J. Paderewski, Phil., 1928; Opieński H., I. J. Paderewski, esquisse de sa vie et de son œuvre, Lausanne—P., 1929, ²1948; Phillips Ch., Paderewski: the story of a modern immortal, N. Y., 1934; Landau R., Paderewski, L., 1934; Kędra W., I. Paderewski, [Warsz.], 1948; Kellogg C., Paderewski, N. Y., 1956. *Д. А. Рабинович.*

ПАДЛУ́ (Padeloup) Пасделу (Pasdeloup) Жюль Этьенн (15 IX 1819, Париж — 13 VIII 1887, Фонтенбло, близ Парижа) — франц. дирижёр и муз.-обществ. деятель. В 1829—34 учился игре на фп. у П. Циммермана, Ф. Базена, М. Карафа и др. в Парижской консерватории, где позднее работал в качестве сверхштатного педагога (1841—50), преподавал игру на фп. (1847—50), вёл класс вок. ансамбля (1855—68). В 1851 организовал «Об-во молодых артистов консерватории», дирижировал его симф. оркестром (исполнял музыку совр. франц. и иностр. композиторов). На основе этого об-ва в 1861 он основал общедоступные воскресные «Народные концерты классической музыки», к-рые познакомили франц. публику с соч. многих совр. иностр. композиторов, в т. ч. М. И. Глинки, И. Брамса, Н. Гаде, Р. Шумана (назывались также «Концерты Падлу»). Вскоре они стали крупнейшим конц. предприятием (существовали до 1884; возобновлённые в сезоне 1886—87, вскоре прекратили своё существование, не выдержав конкуренции с «Концертами Колонна» и «Концертами Ламурё»). Одноврем. дирижировал парижскими муж.

хорами разл. об-в, в т. ч. «Орфеоном» (1860—73), был директором «Театр лирик» (1868—70, поставил оперу «Риенци» Р. Вагнера). В 1885 организовал концерты в Монте-Карло, затем фп. классы в Париже. П.— автор мазурок, полек, вальсов, кадрилей и др. танц. пьес для фп. В 1920 дирижёр Рене-Батон создал в Париже «Ассоциацию концертов Падлу», к-рая продолжает традиции П., устраивая воскресные концерты.

Лит.: Elwart A. A. E., Histoire des concerts populaires, P., 1864. *Г. С. Скудина.*

ПАДОВА́НО А.— см. *Аннибале Падовано.*

ПА́ДРЕ МАРТИ́НИ — см. *Мартини* Дж. Б.

ПАЗО́ВСКИЙ Арий Моисеевич [21 I(2 II) 1887, Пермь — 6 I 1953, Москва] — сов. дирижёр. Нар. артист СССР (1940). Член КПСС с 1941. В 1904 окончил Петерб. консерваторию по классу скрипки у Л. С. Ауэра. Выступал как скрипач-солист. В 1905 дебютировал как дирижёр в оперном т-ре Екатеринбурга (Свердловска), где был до этого хормейстером и помощником дирижёра. Работал дирижёром оперных т-ров Перми, Казани, Саратова, Минска (1905—08), Оперного театра С. И. Зимина в Москве (1908—10), т-ров Харькова, Одессы, Киева, Тбилиси (1910—16), оперной труппы петроградского Народного дома (1916—18), где имел возможность близко познакомиться с исполнительским искусством Ф. И. Шаляпина.



После Великой Окт. социалистич. революции деятельность П. была связана с сов. муз. театром. В 1918 дирижёр и в 1936—43 художеств. руководитель и гл. дирижёр Ленингр. т-ра оперы и балета. В 1923—24 и в 1925—28 дирижёр, а в 1943—48 художеств. руководитель и гл. дирижёр Большого т-ра. В 1929—36 возглавлял оперные театры Баку, Свердловска, Харькова, Киева.

П.— один из выдающихся оперных дирижёров 1-й пол. 20 в. Основу его репертуара составляли оперы рус. композиторов-классиков. П. осуществил также ряд постановок опер сов. композиторов. Поставил в Ленингр. т-ре оперы и балета оперы «Сказка о царе Салтане» (1937); «Броненосец „Потёмкин“» Чишко (1937), «Кармен» (1938), «Иван Сусанин» (1939; Гос. пр. СССР, 1942), «Чародейка» (1941; Гос. пр. СССР, 1941); «Емельян Пугачёв» Коваля (1942; Гос. пр. СССР, 1943), «Ночь перед Рождеством» (1943); в Большом т-ре — оперы «Фауст» (1924), «Валькирия» (1925), «Борис Годунов» (1927), «Иван Сусанин» (1945).

Деятельность П. способствовала творч. росту мн. оперных т-ров СССР; он воспитал плеяду выдающихся оперных певцов. Как художник и организатор отличался бескомпромиссностью, требовательностью. Его спектакли были отмечены тонким вкусом, высоким мастерством оперного ансамбля, ритмич. дисциплиной, тонкой отделкой деталей.

Автор кн. «Записки дирижёра» (М., 1966, ²1968), принадлежащей к числу наиболее значит. работ в области теории и практики оперного исполнительства; глава из этого труда под названием «Дирижёр и певец» в 1959 вышла отд. изданием.

Лит.: Памяти А. М. Пазовского, «СМ», 1953, № 3; Коваль М., Выдающийся дирижёр, там же, 1953, № 11; Богданов-Березовский В., Ленинградский гос. академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова, Л.—М., 1959, с. 163—67. *Е. Я. Рацер.*

ПАИЗИЕ́ЛЛО, Паэзиелло (Paisiello, Paesiello) Джованни Грегорио Котальдо (9 V 1740, Таранто — 5 VI 1816, Неаполь) — итал. композитор. Начальное муз. образование получил в школе иезуитов в Таранто, в 1754—63 учился в консерватории «Сант-Онофрио а Капуана» в Неаполе (среди его учителей — Ф. Дуранте). В 1764 в Болонье была пост. опера «Болтун», успех к-рой побудил П. работать гл. обр. в области оперного жанра. С 1766 жил в Неаполе, с к-рым в основном связана вся дальнейшая деятельность П. В 1776—84 он работал в Петербурге (придворный композитор). П.— третий (после Б. Галуппи и Т. Траэтты) из великих итал. мастеров, возглавлявших муз. жизнь Петерб. двора в 18 в. Он дебютировал здесь оперой «Нитетти» (либр. П. Метастазио, 1777). В России им написано не менее 10 опер и интермедий, в т. ч. «Служанка-госпожа» (на перераб. и расширенное либр. Дж. Федерико, послужившее основой для одноим. интермедии Дж. Б. Перголези; 1781), «Севильский цирюльник» (по комедии П. Бомарше, 1782). Нек-рые из ранее созданных произв. были переработаны П. для рус. сцены. Его оперы шли в придворном, а также в гор. общедоступном т-рах. Опера «Лунный мир» (либр. К. Гольдони) исполнялась на открытии Каменного т-ра в Петербурге (1783). П. писал также инстр. музыку для придв. празднеств (сохранилось 24 дивертисмента для 2 флейт, 2 кларнетов, 2 валторн и фагота, нек-рые из них имеют программные подзаголовки — «Диана», «Полдень», «Заход солнца», «Отход ко сну»), клавирные пьесы (известны 2 концерта для клавесина с оркестром) и инстр. ансамбли (изд. в Париже в кон. 18 в.), предназначенные для великой княгини Марии Фёдоровны (жены наследника Павла), к-рая брала у П. уроки. Ей же посв. его уч. пособие «Правила хорошего аккомпанемента на клавесине» («Regole per bene accompagnare il partimento: o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo», изд. на итал. яз. в Петербурге, 1782). Для исполнения в петерб. духовных концертах П. написал ораторию «Страсти Христовы» («Passione di Gesu Cristo», 1783).



Дж. Паизиелло. Портрет работы Г. Галлины.

По возвращении на родину П. был назначен придв. капельмейстером и композитором короля неаполитанского. В 1799 стал директором музыки в революционном правительстве Неаполя, но после восстановления власти Бурбонов был отстранён от всех должностей. В 1802—03 находился в Париже в качестве руководителя личной капеллы Наполеона. Здесь была пост. его опера «Прозерпина» (на франц. либр. Ф. Кино, 1803), не имевшая, однако, успеха. После пост. в Неаполе оперы «Пифагорейцы» (1808) П. отошёл от творческой деятельности.

П.— крупнейший представитель *неаполитанской оперной школы.* Им создано ок. 100 опер (серия и буффа; нек-рые существуют в разных редакциях). Его оперы-серия, не имевшие большого значения, в целом не отходят от свойственных этому жанру традиционных форм. Мн. оперы написаны на многократно использовавшиеся разными композиторами либр. Метастазио («Артаксеркс», 1771; «Александр в Индии», 1773; «Демофонт», 1775; «Ахилл на Скиросе», 1778; «Антигон», 1785; «Дидона», 1794, и др.). Лучшее в них связано с употреблением приёмов и мелодич. оборотов, типичных для оперы-буффа. Наряду с Н. Пиччинни П. был крупнейшим мастером итал. комич. оперы в пору её наивысшего расцвета во 2-й пол. 18 в. Он развил и расширил её формы, обогатил выразит. средства. Оперы-буффа П. отличаются свежестью и разнообразием мелодики, впитавшей элементы неаполитанской нар. песни, ритмич. остротой и изобретательностью, возросшей ролью оркестра как средства обрисовки драматургич. ситуаций. Присущий композитору дар метких и броских характеристик позволял ему создавать выпуклые, запоминающиеся муз.-сценич. образы. Умело используя контрасты, он достигал стремительности действия и ярких комедийных эффектов. Наряду с чисто комедийной тематикой П. обращался к сюжетам и образам экзотического («Китайский идол», 1766), чувствительно-пасторального («Мельничиха», 1789) характера. В опере «Нина, или Безумная от любви» (1789), одной из вершин творчества П., он приближается к типу сентиментальной буржуазной драмы. П. оказал влияние на В. А. Моцарта и во многом явился непосредств. предшественником Дж. Россини.

Соч.: оперы — Болтун (Il ciarlone 1764, Болонья), Китайский идол (L'idolo cinese, 1766, пост. 1767, т-р «Нуово», Неаполь), Дон Кихот (Don Chisciotte della Mancia, 1769, т-р «Фьорентини», Неаполь), Артаксеркс (1771, Модена), Александр в Индии (Alessandro nelle Indie, 1773, там же), Андромеда (1774, Милан), Демофонт (1775, Венеция), Мнимый Сократ (Socrate immaginario, 1775, Неаполь), Нитетти (1777, Петербург), Ахилл на Скиросе (Achille in Sciro, 1778, там же), Алкид на распутье (Alcide al bivio, 1780, там же), Служанка-госпожа (La serva padrona, 1781, Царское село), Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность (Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile, 1782, Петербург), Лунный мир (Il mondo della luna, 1783, Каменный т-р, Петербург), Король Теодор в Венеции (Il re Teodoro in Venezia, 1784, Вена), Антигон (Antigono, 1785, Неаполь), Пещера Трофония (La grotta di Trofonio, 1785, там же), Федра (1788, там же), Мельничиха (La molinara, 1789, там же, первонач. ред. — Любовь с препятствиями, или Маленькая мельничиха, L'amor contrastato o sia La molinara, 1788), Цыгане на ярмарке (I zingari in fiera, 1789, там же), Нина, или Безумная от любви (Nina o sia La pazza per amore, 1789, Казерта), Покинутая Дидона (Didone abbandonata, 1794, Неаполь), Андромаха (1797, там же), Прозерпина (1803, Париж), Пифагорейцы (I pittagorici, 1808, Неаполь) и др.; оратории, кантаты, мессы, Te Deum; для орк. — 12 симфоний (12 sinfonie concertante, 1784) и др.; камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. посв. великой кн. Марии Фёдоровне Raccolte di vari Rondeau e capricci con l'accompagnamento di violino per il p. fte, composte espressamente per S. A. I. La Granduchessa di tutte le Russie, и др.

Лит.: Dominicis G. de, Saggio su la vita del cavalier Don Giovanni Paesiello, Mosca, 1818; Schizzi F., Della vita e degli studi di Giovanni Paisiello, Mil., 1833; Palma G. de, Cenno storico su Giovanni Paisiello, Napoli, 1891; Pannareo S., Paisiello in Russia, Trani, 1910; Abert H., Paisiellos Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart, «AfMw», 1918/19, Bd 1; Della Corte A., Paisiello, Torino, 1922; Faustini Fasini E., Opere teatrali, oratori e cantate di Giovanni Paisiello, Bari, 1940; Mooser R. A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, t. 2, [Gen., 1951], p. 189—411. *Ю. В. Келдыш.*

ПАКА́ЛЬНИС Юозас Юргио (4 VIII 1912, Веселькишкяй, Пакруойского р-на Литов. ССР — 28 I 1948, Вильнюс) — сов. композитор, дирижёр, флейтист, педагог. В 1930 окончил Клайпедское муз. уч-ще. В 1931—1933 преподаватель Каунасского муз. уч-ща, с 1933 — Каунасской консерватории. В 1930—38 артист оркестра Каунасского т-ра. В 1938—39 совершенствовался в Лейпцигской консерватории по дирижированию и композиции. С 1940 дирижёр Каунасского т-ра (с 1941 также и Т-ра муз. комедии).

Соч.: балет — Невеста (Sužadėtinė, 1943); для орк.— Легенда (Legenda, 1935), симф. поэма Литуаника (Lituanika, 1935), Романтическая увертюра (Romantiškoji uvertiūra, 1936), Героическая увертюра (Herojiškoji uvertiūra, 1947), Пасторальная симфония (не окончена); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. фп. трио (1945), каприччо для флейты и фп. (1931), каприччо для влч. и фп. (1932); романсы, хоры и др.

Лит.: Juodpusis V., Juozas Pakalnis, Vilnius, 1972. *Ю. К. Гаудримас.*

ПАКИСТА́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. П. м. имеет давние традиции (на территории совр. Пакистана существовали древнейшие цивилизации), она вобрала в себя достижения муз. культуры, создававшейся на протяжении веков в сев.-зап. части Южной Азии. В П. м. отразились особенности географического положения страны, где смыкались зоны распространения арабской, иранской, среднеазиатской и индийской муз. культур. У народов, к-рые частично или полностью вошли в состав Пакистана, сформировались собств. муз. культуры, возникли вок. и инстр. формы. Для развития культуры Пакистана, в т. ч. муз. иск-ва, большое значение имел ислам, распространение к-рого началось в 8 в. Наступил длительный период (неск. веков) сосуществования мусульманских традиций и традиций коренных жителей Сев. Индостана. На П. м., как народную, так и профессиональную (т. н. классическую), ислам оказывал влияние не непосредственно, а через культуры исповедующих его народов Ирана, стран Средней Азии и арабского мира — пенджабскую, синдхскую, пуштунскую, белуджскую музыкальные культуры. П. м. восприняла муз. формы, связанные с мусульманским религ. каноном, гл. обр. речитации текстов из Корана (кират), и некоторые неканонические формы: маджлис (у шиитов), кауали (у суфийцев) и миляд (у суннитов). Сложились традиции танцующих дервишей, исп. религ. песен на празднествах в честь мусульманских святых, когда тысячи молящихся поют т. н. дхаммал (священное песнопение). Мусульманские традиции отразились и в светском нар. иск-ве — в муж. танце хаттаков (одно из пуштунских племён сев.-зап. пограничной провинции Пакистана), праздничном свадебном пенджабском танце, жен. свадебном танце лудди, песенно-танц. формах джурмар, сариган и др. Эти формы связаны с муз. фольклором разл. частей страны. Нар. П. м. (в осн. сельская) имеет ярко выраженные локальные стилистич. и жанровые особенности; в одних частях страны более развит песенный фольклор, в других — песенно-танц. (напр., стиль джори), в Синде преобладает инстр. музыка (импровизации на алгозе, сариндe и др.). Самобытны песенно-танц. традиции народов, населяющих Пенджаб и долину Инда. Муз. инструменты, используемые в П. м., как и её ладовые и ритмич. особенности,— в основном те же, что и у др. народов сев. части юж.-азиатского полуострова; мн. инструменты распространены и у народов Индии (см. *Индийская музыка*). Осн. инструментарий: струнные — ситар, вичитра вина, сарангi, сарод, саринда, эктара и тампура (выдерживает осн. тон); струнно-ударный рабаб; духовые — бансори (тип флейты), алгоза (двойная флейта, один ствол к-рой даёт выдержанный осн. тон, а другой служит для исполнения мелодич. импровизации), шехнай (тип гобоя), ударные — табла, пакхавадж, бангра и др. виды барабанов; джалатаранг — инструмент, состоящий из чашечек, наполненных водой так, что образуется определённый звукоряд; в качестве аккомпанирующего инструмента распространена инд. гармоника.

Проф., т. н., классич., музыка развивалась в условиях придв. иск-ва под покровительством мусульманских правителей и была частью придв. культуры. Будучи иск-вом устной традиции, осн. на теоретич. базе муз. трактатов разл. школ (т. н. гаран), классич. П. м. уже в период раннего средневековья представляла собой сложившуюся высокоразвитую художеств. систему. П. м. является монодической, она основана на определ. ладо-мелодич. системах (см. *Рага*) и на метроритмич. формулах (тала). В произв. классич. П. м. импровизационные эпизоды перемежаются со строго фиксированными частями композиции. Наиболее распространены были вок. жанры — друпад, восходящий к древним храмовым песнопениям, позднее кхьял (кхайял), тхумри, газал, дадра, отличающиеся и внутренним строением, и характером исп. В 16—17 вв. в музыке местных народов особенно были сильны влияния арабской и иранской музыкальных культур, проявлявшиеся в песенной любовной лирике со сложной стихотворной структурой и богато орнаментированной мелодикой (с помощью мелизматич. техни-

ки, специфич. приёмов — т. н. тана и гамака). Представители классич. музыки получали значит. профессиональную подготовку, процесс обучения продолжался мн. годы; часто профессия музыканта была наследственной, передавалась из поколения в поколение. С развитием средневек. придв. иск-ва музыка приобрела более пышный и утончённый характер, отражая вкусы местных правителей. Для придв. муз. иск-ва характерны усложнение форм, технич. приёмов, повышение уровня виртуозности в условиях острого соперничества как между школами, так и между отд. исполнителями. Многие из крупнейших ср.-век. музыкантов жили и творили на территории совр. Индии и совр. Пакистана; поэтому разграничение этих культур не представляется возможным. В муз. иск-ве народов обеих стран важную роль сыграл великий поэт, учёный и музыкант Амир Хосров Дехлеви (13 в.), в творчестве к-рого сложились традиции, ставшие плодотворными для дальнейшего развития классич. музыки Сев. Индии и П. м. В средние века особое значение имела деятельность видных музыкантов Султана Хусейна Шарки и Вашида Али Шаха, создателей и исполнителей произв. классич. музыки. Значительно позднее в результате взаимодействия нек-рых видов классич. музыки с фольклорными стилями возникла «лёгкая» классич., или т. н. полуклассич., вок. и инстр. музыка.

После образования в 1947 гос-ва Пакистан началось интенсивное культурное развитие страны. Важную роль сыграл муз. отдел Пакистанского радио, объединивший всех наиболее значит. пакистанских музыкантов. Солисты—вокалисты и инструменталисты, а также ансамбль, созданный на Радио, стали выступать со специально подготовленными программами, включающими классическую, лёгкую классическую и народную музыку, а также участвовать в сериях концертов, организованных Радио для популяризации национальной музыки.

Муз. культура совр. Пакистана богата и многообразна. На высоком уровне поддерживаются традиции классич. музыки. Основоположником совр. П. м. считается Умрао Бунду Хан (ум. в 1955), певец и виртуоз (исполнитель на саранги), мастерски владевший рядом новых композиционных приёмов. Общенац. известностью в стране пользуются певица (исполнительница в стиле тхумри) Рошан Ара Бегум и исполнитель-виртуоз Абдул Вахид Хан (саранги), а также Пазир Хан (саринда), Кабир Хан (ситар), выступающие вместе певцы (исполнители в стилях тхумри и дадра) братья Назакат Али Хан и Саламат Али Хан, в стиле кхьял поют Аманат Али Хан, Фатех Али Хан. Среди инструменталистов — Хабиб Али Хан и Абдул Рашид (вичитра вина), Натху Хан и Хамид Хусейн (саранги), Шариф Пунчвал (ситар), Алла Дитта (табла), Кадир Букша (пакхавадж, табла). Среди народных музыкантов, сохранивших местные национальные особенности исполнительства,— Имам Дин Салахи из Белуджистана (рабаб), Мунир Сархади (саринда) и Хамизо Хан (алгоза) из Синда; популярны народные певцы Сайен Ахтер, Фаиз Мухаммад Балуч, певицы Мунавар Султана и Рэшман из Пенджаба. Большую известность завоевал странствующий поэт, певец и исполнитель на энтаре Саин Марна из Пенджаба. В числе лучших современных исполнителей лёгкой классической музыки — певицы Нурджехан, Фарида Ханум, сёстры Нахид и Наджма Ниязи и др., выступающие в наиболее распространённых стилях — п е н д ж а б и а н г и п у р а б и а н г. Эти стили стали основой музыки для кинофильмов, получившей с 50-х гг. 20 в. большую популярность. В специфических условиях работы над музыкой к кинофильмам сложилась группа композиторов, сделавших первые попытки нотировать нац. музыку, а также аранжировать её для небольших инстр. составов. Среди них — муз. руководитель корпорации нац. фильмов Сохайл Раана, а также Хуршид Анвар, Халил Ахмад, Махди Захир. В сфере киномузыки стали возникать и формы поп-музыки. Всё большую роль в жизни Пакистана начинают играть разл. культурные институты. В 1950-е гг. были организованы Художеств. центры в Лахоре и Карачи, пропагандирующие нац. иск-во (в т. ч. музыку и танец) и занимающиеся подготовкой проф. музыкантов, Совет по делам иск-в (с 1956, пред.— М. Наби Нур) и Муз. фонд Пакистана (с 1964, директор Ф. Бучоме). Инициатором создания ряда муз. учреждений был известный поэт и обществ. деятель, лауреат Междунар. Ленинской пр. «За укрепление мира между народами» Фаиз Ахмад Фаиз. В 1971 создан Нац. совет по делам иск-ва — центр, ведающий развитием пакистанской культуры, ставящий целью расширение междунар. культурных контактов; осн. Нац. институт фольклора, региональные фонды развития иск-в и мн. др., в т. ч. Нац. танц. ансамбль с группой нац. муз. инструментов (гастролировал в СССР в 1974). Большое значение в деле пропаганды нац. иск-ва имеет созданный в 1975 единый культурный центр «Шалимар», куда входят радио и телевидение, а также корпорация нац. фильмов, фирма грампластинок. Растёт уровень муз. образования, всё большую роль начинают играть муз. ф-ты ун-тов. Появился ряд теоретич. работ пакистанских музыковедов, посв. изучению осн. проблем, стоящих перед нац. музыкой, в т. ч. книга Хушранга «Рааг Дария» (1966).

Лит.: Э н а й е т у л л а х А., Два десятилетия музыки в П., в сб.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 2, М., 1973, с. 322—44; Пакистан. Справочник, М., 1966, [2]1977; The Cultural heritage of Pakistan, ed. by S. M. Ikram, Karachi, 1955, p. 45—60; Traditional cultures in South-East Asia, Bombay, 1958, p. 253—64; «Pakistan Quarterly», v. 10, № 4, Spring, 1962, p. 41—45; Twenty years of Pakistan, [Karachi, 1969], p. 611—14.
Дж. К. Михайлов.

ПА́КУЛЬ Эльфрида Яновна (р. 2 VI 1912, Рига) — сов. певица (колоратурное сопрано). Нар. арт. Латв. ССР (1947). Чл. КПСС с 1952. Деп. Верх. Совета СССР 2-го и 3-го созывов. Брала уроки пения у П. Сакса (Рига, 1931—40) и у Н. Г. Райского (Москва, 1942—46). С 1938 выступала как конц. певица. В 1940—41 и в 1944—56 солистка Латв. т-ра оперы и балета; дебютировала в партии Царицы ночи. В 1941—44 солистка Ивановской и Моск. филармоний, в 1956—1970 — Латв. гос. филармонии.



Голос певицы сильный, красивого тембра. Исполнению свойственны артистичность, тонкая музыкальность, виртуозность. Партии: Антонида; Марфа («Царская невеста»), Царевна-Лебедь, Розина, Лакме, Джильда, Виолетта и другие. Гос. пр. СССР (1946, за конц.-исполнит. деятельность).

Лит.: Д ы м н ы й М. Г., Эльфрида Пакуль, М.—Л., 1947; B r i e d e - B u l a v i n o v a V., Elfrida Pakule, Riga, 1970.
В. И. Зарубин.

ПАКЬЯРО́ТТИ, П а к ь е р о́ т т и (Pacchiarotti, Pachierotti) Гаспаре (крещён 21 V 1740, Фабриано, Анкона — 28 X 1821, Падуя) — итал. певец-кастрат (сопранист). Ученик Ф. Дж. Бертони. Пел в соборах, в т. ч. св. Марка в Венеции. На оперной сцене дебютировал в 1766 (партия Улисса в опере «Ахилл на Скиросе» Гасмана, т-р «Сан-Джованни Кризостомо», Венеция). В 1768 участвовал под рук. Б. Галуппи в пост. его оперы «Покинутая Дидона» в Петербурге. С 1769 приобрёл известность в Италии. Пел в Венеции, Палермо, Неаполе (в операх Н. Пиччинни и К. В. Глюка, 1774), Милане, Турине и др. городах. С триумфом гастролировал в Лондоне (1778—84, 1790—91, в 1791

исп. сольную кантату «Ариадна на Наксосе» Гайдна под упр. автора). Пел на открытии т-ров «Ла Скала» (1778, Милан) и «Фениче» (1792, Венеция). В 1796 оставил сцену. Партии (первый исполнитель): Александр («Александр в Индии» Пиччинни, 1774), Артаксеркс («Артаксеркс» Бертони, 1776), Юлий Сабин («Юлий Сабин» Сарти, 1780), Цезарь («Смерть Цезаря» Бьянки, 1789) и др. П. занимался вопросами теории пения. В 1836 в Милане была изд. «Школа пения» А. Калегари с трактатом П., посв. правилам исполнения мелизмов («Modi generali del canto premessi alle maniere parziali onde adornare o rifiorire le nude o semplici melodie o cantilene giusta il metodo di G. Pacchiarotti»).

Лит.: C e c c h i n i G., Cenni biografici intorno a G. Pacchierotti, Padova, 1844; V e r n o n L e e, Il Settecento in Italia, Mil., 1881, [2]Napoli, 1932 (рус. пер.— В е р н о н Л и [П а д ж е В.], Италия. Избранные страницы, [ч. 2], Музыкальная жизнь в XVIII веке, М., 1915); M o n a l d i G., Cantanti evirati celebri del teatro in italiano, Roma, 1920; S m i t h W. C., The Italian opera and contemporary ballet in London. 1789—1820, L., 1955; H e r i o t A., The castrati in opera, L., 1956.
А. И. Гундарёва.

ПАЛАНТА́Й (наст. фам. К л ю ч н и к о в) Иван Степанович [11(23) IV 1886, дер. Кокшамары, ныне Звениговского р-на Мар. АССР — 11 VII 1926, Москва] — сов. композитор, хормейстер, фольклорист и педагог. Чл. КПСС с 1918. Учился в муз. уч-ще РМО в Казани, в 1906 за активное участие в революц. движении был сослан в Вольск Вологодской губ., с 1909 работал регентом на Урале, в 1914—15 учился на регентских курсах Придворной певческой капеллы в Петрограде. С 1919 в Краснококшайске (ныне Йошкар-Ола). П.— зачинатель проф. муз. творчества марийцев, автор многочисл., гл. обр. хоровых, произведений. Организовал в 1923 Образцовый нар. хор при педагогич. уч-ще в Краснококшайске, положив начало формированию марийского хорового иск-ва. Значит. роль в развитии марийской музыки сыграли кантата П. «Марийскому съезду Советов» и хоры — «Радуйся», «Гусли», «Воды текут» и др. П. составил сб-ки песен, в к-рые вошли обработки нар. песен и оригинальные произв. П.: «Сборник марийских народных песен для детских садов и 1—2 года обучения в школах 1 ступени . . . с приложением хоровых произведений» (М., 1923); «Пионер — муро» («Пионерские песни»; Краснококшайск, 1926); «Избранные песни для хора a cappella» (М., 1938); «Мурызылан» («Певцу»; Йошкар-Ола, 1960).



Лит.: Э ш п а й Я. А., И. С. Палантай — первый марийский композитор, Учёные записки Марийского н.-и. ин-та языка, литературы и истории, 1951, вып. 4; Я ш м о л к и н а И. В., И. С. Ключников-Палантай, Йошкар-Ола, 1973.

ПАЛА́СИО (Palacio) Карлос (р. 13 I 1911, Алькой, близ Аликанте) — испан. композитор. Учился композиции у П. Касаса (с 1927) и К. дель Кампо (1932—34) в Мадридской консерватории. В нач. 1930-х гг. рук. рабочих хоров (писал для них песни социально-политич. содержания) и муз. критик газ. «Мундо обреро». В 1935 написал музыку (совм. с Р. Альфтером) к комедии В. В. Маяковского «Клоп» (пост. в т-ре «Реаль», Мадрид, 1935). После военно-фаш. мятежа (июль 1936) руководил агитбригадой «Фронтовые рупоры», создавал массовые боевые, революц. и антифаш. песни. Среди них — ставшие популярными и в СССР песни «Стальные колонны» и «В бой идём мы». С установлением франкистского режима (1939) перешёл на нелегальное положение (до 1951), с 1952 жил как политэмигрант в Париже, где создал циклы романсов и хор. соч. на стихи совр. испан. поэтов — «На свободу!» (1961), «Вставай, Испания!» (1964), «Песни Испании» (1967) на сл. Р. Альберти; кантаты «Аврора» (сл. А. Гавина, посв. крейсеру «Аврора», 1969), «Ленин» (сл. Б. де Отеро, 1970; имеется грамзапись в исполнении Рус. хор. капеллы под упр. А.А. Юрлова); 23 пьесы для фп. «Испания в сердце моём» (посв. испан. нар.-освободит. войне, 1974 и 1977) и др. (везде — даты изданий; б. ч. изд. в Москве). С сер. 70-х гг. творчество П. получило признание на родине. Музыка П. мелодична, отличается нац. колоритом, поэтичностью, лиризмом; массовые песни — революционным пафосом; фп. пьесы — преим. танцевального, а также лирич. характера.

Л и т. с о ч.: Советский Союз в моём сердце, «СМ», 1966, № 2.
Г. М. Шнеерсон.

ПА́ЛЕНИЧЕК (Páleníček) Йозеф (р. 19 VII 1914, Травник, Югославия) — чеш. композитор, пианист и педагог. Брал уроки игры на фп. у К. Хофмейстера, композицию изучал в консерватории под рук. О. Шина (1930—33) и в Школе мастеров при этой консерватории под рук. В. Новака (1933—36) в Праге, пользовался советами (по композиции) А. Русселя, совершенствовался у Д. А. Александна и П. Фурнье (фп.) в «Эколь нормаль» в Париже (1936—37). С 1935 концертировал как пианист в Чехословакии, Югославии, странах Зап. Европы, в Турции, СССР (1959, 1972). Выступал как ансамблист в трио со скрипачом А. Плоцеком и виолончелистом Ф. Сметаной (позднее с М. Садло). В 1939—42 преподавал игру на фп. в Пражской консерватории, с 1963 профессор по классу фп. и камерного ансамбля Академии изящных иск-в в Праге, одноврем. солист Чеш. филармонии в Праге и Моравской филармонии (с 1957) в Оломоуце. В своём творчестве П. продолжает традиции чеш. муз. классики, широко использует нац. мелос; произв. П. отличаются развитой полифонией. Автор ряда инструктивных работ, ставших учебными пособиями.

С о ч.: о р а т о р и я — Поэма о человеке (Píseň o člověcu, 1961); к о н ц е р т ы с о р к.— 3 для фп. (1939, 1952, 1961), для саксофона (1944), для флейты (1955), камерное концертино для кларнета (1957); к а м е р н о - и н с т р. а н с а м б л и — струн. квартет (1954), вариации на тему хорала (Variace na chorálovou píseň, для вдч. и фп., 1943); соната для фп. (1936), сюита для кларнета и фп. (1943); сюита для саксофона соло (1959); хоры; песни на слова кит. поэтов (1947).
А. Г. Юсфин.

ПАЛЕОГРА́ФИЯ МУЗЫКА́ЛЬНАЯ (от греч. παλαιός — старинный, древний и γράφω — пишу) — область исторического музыкознания, специальная муз.-историч. дисциплина. Изучает древние системы записи музыки, закономерности эволюции муз. знаков, модификацию их графич. форм, а также памятники муз. письменности (гл. обр. певческие рукописи культового назначения) с точки зрения нотных систем, времени и места создания, авторства. В сферу П. м. входит изучение водяных знаков бумаги (филиграней), материала и формата муз. рукописей. В совр. исследовательской практике П. м. выполняет также источниковедч. функции: выявление, описание и систематизация рукописных муз. памятников, определение их жанровой принадлежности, изучение эволюции самих жанров и т. п. П. м. изучает различные системы муз. записи: буквенные, цифровые, нотолинейные, использующие специальные условные знаки (экфонетические, невматические, знаменные и пр.).

Конечная цель муз.-палеографич. исследования — расшифровка различных систем муз. записи и перевод муз. текста рукописных памятников на совр. линейную нотацию. Поэтому важнейшая практич. задача П. м.— разработка научно обоснованных приёмов и методов для прочтения муз. текстов древних рукописей, раскрытие интонационно-образных особенностей муз. языка разных эпох. В связи с этим П. м. исследует семантику муз. письма, в том числе (в историч. аспекте) проблемы кодирования муз. информации. Перед П. м. стоит также ряд проблем общеисторич. и муз. порядка — генезиса систем муз. записи, их классификации и взаимо-

действия в процессе эволюции, характера этой эволюции, взаимодействия словесного и муз. текстов, интонационно-образных связей муз. культуры письменной традиции и фольклора, методологии исследования рукописных муз. памятников.

Как специфич. часть П. м. входит в историко-филологич. палеографию, использует её методы исследования рукописного материала. П. м. как науч. дисциплина сформировалась на стыке историч. музыкознания, палеографии и муз. источниковедения, поэтому в П. м. сочетаются методы палеографич., муз.-аналитич. и муз.-историч. исследования, используются теоретич. разработки и приёмы статистики, теории информации и др. наук и дисциплин.

Исследование муз. рукописного материала проходит следующие технологич. стадии: 1) источниковедческую (выявление памятника, его описание и классификация); 2) общепалеографическую (палеографич. исследование рукописи: внешние особенности, датировка, авторство, сохранность, характер письма словесного и муз. текстов, пагинация и т. д.); 3) муз.-палеографическую (особенности соотношения словесного и муз. текстов, классификация системы муз. записи, сравнительный анализ и систематизация графич. комплексов и элементов муз. записи и т. п.). Муз.-палеографич. стадия исследования предусматривает использование сравнительно-историч., муз.-теоретич., математич. и иных методов, круг к-рых расширяется по мере накопления материала и развития самой П. м. как муз.-технологич. дисциплины.

Результаты муз.-палеографич. исследований отражаются в публикациях, включающих факсимильные издания муз. памятников с науч. исследованиями и комментариями, к-рые часто содержат разработку методики расшифровки и переводов муз. текста на линейную нотацию.

В П. м. могут быть выделены рус. певч. палеография, византийская (греч.) муз. палеография, латинская (григорианская) муз. палеография, арм. муз. палеография и др. области. В основе подразделения лежат графич., синтаксич. и иные особенности муз. записи в памятниках разл. регионов. Каждой из исследуемых областей П. м. соответствует круг рукописей, как правило, на определённом языке, имеющий специфич. черты в используемых системах муз. записи. В будущем, при большей специализации и накоплении материала, могут выделиться новые виды П. м.

Как особая наука П. м. начала складываться в 50-х гг. 19 в. Основополагающее значение имели труды франц. учёного Э. А. Кусмакера, к-рый поставил изучение ср.-век. муз. письменности на твёрдую научную почву и опроверг необоснованные гипотезы о происхождении зап.-европ. невм. В дальнейшем большой вклад в изучение и расшифровку невменного письма внесли Х. Риман, О. Флейшер, П. Вагнер, в более позднее время — П. Ферретти, Ж. Хандшин, Э. Ямперс и др. В 1889—1950 во Франции под ред. А. Мокро (с 1931 — Ж. Гажара) было выпущено обширное собрание памятников невменного письма с развёрнутым исследоват. комментарием («Paleographie musicale» — «Музыкальная палеография», 19 тт.). Особенности византийской ср.-век. нотации впервые были широко освещены в работах А. Гастуэ и Ж. Б. Тибо на рубеже 19 и 20 вв.; однако решающие успехи достигнуты в этой области в 20—30-х гг. благодаря исследованиям Э. Веллеса, Г. Дж. У. Тильярда и К. Хёга. Им удалось полностью расшифровать средневизантийскую нотацию, что открыло путь и к пониманию памятников палеовизантийской нотации. С 1935 издаётся серия «Monumentae musicae byzantinae» («Памятники византийской музыки»), включающая научно комментированные публикации и исследования специального характера. В совр. научных трудах всё большее признание получает мысль об общности основ визант. и зап.-европ. невменного письма и о возможности создания единой универсальной П. м., охватывающей все виды ср.-век. муз. письменности.

Рус. певческая палеография исследует славяно-русские певческие рукописные памятники 12 — нач. 18 вв. (отдельные рукописи — до 20 в.): Кондакари, Стихирари, Ирмологии, Октоихи и др. В этих рукописях, как правило, используются идеографические (знаменные) системы муз. записи: кондакарная, столповая, путевая и др. Вместе с тем русская певческая палеография рассматривает нотолинейное письмо, имевшее в 17 в. в России специфич. черты (т. н. киевское знамя, особенности к-рого до сих пор полностью не изучены), и знаменно-нотолинейные рукописи кон. 17 — нач. 18 вв. (см. *Двоезнаменник*), дающие возможность сравнит. анализа двух семантически различных систем кодирования муз. интонации. Начало изучению знаменного письма положили В. М. Ундольский (1846) и И. П. Сахаров (1849). Муз.-палеографич. исследованиями занимались В.Ф. Одоевский и В.В. Стасов. Новым этапом, давшим важные историч. обобщения и науч. систематизацию материала, явились труды Д. В. Разумовского. Значительный вклад в разработку проблематики рус. певческой палеографии внесли С. В. Смоленский, В. М. Металлов, А. В. Преображенский, а в последующее время — В. М. Беляев, М. В. Бражников, Н. Д. Успенский и др. М. В. Бражников сыграл видную роль в разработке науч. основ рус. певческой палеографии. Он создал специальный курс П. м. для студентов-музыковедов, к-рый вёл в Ленинградской консерватории с 1969 до конца жизни (1973). Им было сформулировано самоё понятие рус. певческой палеографии как науч. дисциплины (ранее многие её аспекты рассматривались рус. семейографией или церк.-певческой археологией). На совр. этапе развития этой науки наиболее актуальными стали источниковедческие, методологические и муз.-палеографич. проблемы. Методика описания певческих рукописей в общих чертах разработана (Бражников), но ещё не решены вопросы систематизации и классификации рус. муз. памятников, эволюции певческих жанров; не решена проблема происхождения рус. систем муз. записи как со стороны синтактики, так и со стороны семантики. С проблемой генезиса связаны проблемы кодирования муз. информации в знаменных системах и эволюции самих знаменных систем. Одним из аспектов эволюции стал вопрос историч. периодизации знаменного письма (Бражников предложил палеографич. периодизацию, осн. на изменении графики знамен); разрабатывается классификация знаменных систем.

Одна из главных проблем рус. певческой палеографии — расшифровка знаменного письма беспометного периода (см. *Крюки*). В научной литературе определились два различных подхода к решению этой задачи. Один из них — путь «от известного к неизвестному», т. е. от позднейших видов крюковой нотации, имеющих относительное звуковысотное значение («пометное» и «признáчное» письмо), к более ранним и до сих пор полностью не расшифрованным. Этот метод был выдвинут Смоленским, позже его отстаивали Металлов, Бражников, а за рубежом — И. Гардинер. Другой путь, по к-рому идёт ряд западных учёных (М. Велимирович, О. Странк, К. Флорос, К. Леви), основывается на сравнении старейших видов знаменного, а также кондакарного письма с палеовизантийской нотацией. Ни один из этих методов в отдельности не может привести к окончат. решению проблемы, и для достижения позитивного, научно мотивированного результата необходимо их взаимодействие.

Арм. муз. палеография изучает древние системы муз. записи в памятниках арм. муз. культуры 5—18 вв. (с 8 в.— хазовая нотация). В новейших исследованиях арм. авторов отмечается, что в Армении была выработана самостоятельная система нотописи, имевшая специфич. нац. черты. Древнеарм. муз. рукописи собраны и изучаются в Гос. хранилище древних рукописей при Совете Министров Арм. ССР (Матенадаране), имеющем мировое значение. В число осн. проблем арм. муз. палеографии входят датировка ранних рукописей, генезис арм. нотописи и поиски прототипов хазовой нотации, расшифровка, изучение взаимосвязей ср.-век. проф. и нар. музыки и т. п.

Развитие муз.-палеографич. проблематики арм. муз. палеографии связано с именами Гр. Гапасакаляна, Е. Титесяна, Комитаса. Последний впервые поставил проблемы генезиса и эволюции хазовой нотации, начал науч. муз.-палеографич. изучение памятников арм. муз. культуры; теоретич. проблемы рассматриваются в трудах Х. С. Кушнарёва, Р. А. Атаяна, Н. К. Тагмизяна.

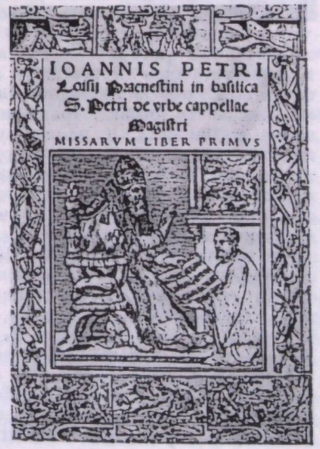
Лит.: Ундольский В., Замечания для истории церковного пения в России, «Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских», 1846, № 3; Сахаров И., Исследования о русском церковном песнопении, Журнал Министерства народного просвещения, 1849, ч. 61; Львов А. Ф., О свободном или несимметричном ритме, СПБ, 1858; Разумовский Д. В., О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения, М., 1863; его же, Материалы для археологического словаря, «Древности. Труды Московского археологического общества», т. 1, М., 1865; Смоленский С. В., Краткое описание древнего (XII—XIII века) знаменного ирмолога..., Казань, 1887; его же, О древнерусских певческих нотациях, СПБ, 1901; его же, О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии, СПБ, 1904; его же, Несколько новых данных о так называемом Кондакарном знамени, «РМГ», 1913, № 44—46, 49; Металлов В. М., Азбука крюкового пения, М., 1899; его же, Русская симиография, М., 1912; Преображенский А. В., О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI—XII веков, СПБ, 1909; его же, Греко-русские певческие параллели XII—XIII веков, «De musica», Л., 1926; Бражников М. В., Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII—XVII вв., Л.—М., 1949; его же, Новые памятники знаменного распева, Л., 1967; его же, Zur Terminologie der altrussischen Vokalmusik, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1968, Jahrg. 10, H. 3; его же, Краткие методические указания и схемы по описанию древнерусских певческих рукописей, в кн.: Методическое пособие по описанию славянорусских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР, вып. 1, М., 1973; его же, Памятники знаменного распева, Л., 1974; его же, Федор Крестьянин — русский распевщик XVI в., в кн.: Крестьянин Ф., Стихиры, М., 1974; его же, Русская певческая палеография и её актуальные задачи, «СМ», 1975, № 4; его же, Статьи о древнерусской музыке, Л., 1975; Атаян Р. А., Вопросы изучения и расшифровки армянской хазовой нотации, Ер., 1954; Беляев В. М., Древнерусская музыкальная письменность, М., 1962; Успенский Н. Д., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ²1971; Tahmizian N., Les anciens manuscrits musicaux arméniens et les questions relatives a leur dèchiffrement, «Revue des Etudes Armeniennes», P., 1970, t. VII; его же, Zwierki muzyki ormianskiej i bizantyjskiej we wczesnym sredniowieczu, «Musyka», 1977, № 1, с. 3—12; Аройян Н. О., О теории средневековой невменной нотации на основе армянских хазов, Ер., 1972; его же, Расшифровка невменной нотации на основе армянских хазов, Ер., 1973; Келдыш Ю. В., К проблеме происхождения знаменного распева, «Musica antiqua», Bydgoszcz, 1975; Никишов Г. А., Сравнительная палеография кондакарного письма XI—XIV вв., там же; Fleicher O., Neumen-Studien, Tl 1—3, Lpz.—B., 1895—1904; Wagner P., Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd 2, Neumenkunde, Paläographie des liturgischen Gesanges, Lpz., 1905, ²1912; Thibaut P., Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine, P., 1907; Wellesz E., Studien zur Paläographie der byzantinischen Musik, «ZfMw», 1929—1930, Jahrg. 12, H. 7; его же, A history of byzantine music and hymnography, Oxf., 1949, ²1961; Tillyard H. J. W., Handbook of the middle bizantine musical notation, Cph., 1935; его же, The stages of the early bytantines musical notation, «Byzantinische Zeitschrift», 1952, H. 1; Koschmieder E., Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente, Lfg. 1—3, Münch., 1952—58; его же, Zur Herkunft der slavischen Krjuki notation, «Festschrift für Dmytro Čyževśkyj zum 60. Geburtstag, B., 1954; Höeg C., The oldest slavonic tradition of byzantine music, «Proceeding of the British Academy», v. 39, 1953; Palikarova-Verdeil R., La musique byzantine chez les slaves (Bulgares et Russes) aux IX-e et X-e siècles, Cph., 1953; Gardner J., Einiges über die Orthographie der altrussischen Neumen vor der Reform 1668, «Welt der Slaven», 1960, № 2; его же, Zum Problem des Tonleiter-Aufbaus im altrussischen Neumengesang, в сб.: Musik des Ostens, [Bd] 2, Kassel, 1963; Velimirović M., Byzantines elements in early slavic chant, Cph., 1960; Arro E., Hauptprobleme der osteuropäischen Musikgeschichte, в сб.: Musik des Ostens, [Bd] 1, Kassel, 1962; Ein handschriftlicher Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift, hrsg. von J. v. Gardner und E. Koschmieder, Tl 1—3, Münch., 1963—72; Floros C., Die Entzifferung der Kondakarien-Notation, в сб.: Musik des Ostens, [Bd] 3—4, Kassel, 1965—67; его же, Universale Neumenkunde, Bd 1—3, Kassel, 1970; Smolenskij S. V., Paläographischer Atlas der altrussischen linienlosen Gesangsnotation, Münch., 1976. *Г. А. Никишов.*

ПАЛЕСТРИ́НА, Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (Palestrina) (ок. 1525, Палестрина, близ Рима — 2 II 1594, Рим)— итал. композитор, глава римской полифонич. школы. В 1537—42 пел в хоре мальчиков в церкви Санта-Мария Маджоре, где получил образование в духе полифонич. традиций нидерландской школы. В 1544—51 органист и капельмейстер главной церкви г. Палестрина. С 1551 до конца жизни работал в Риме — возглавлял капеллы собора св. Петра (1551—55 и 1571—94, капелла Юлия), церквей Сан-Джованни ин Латерано (1555—60) и Санта-Мария Маджоре (1561—66). Принимал участие в религ. собраниях римского священника Ф. Нери (писал для них соч.), возглавлял конгрегацию (об-во) музыкантов, был директором певческой школы при церкви Санта-Мария Маджоре, возглавлял домашнюю капеллу кардинала д'Эсте. Руководил хорами, обучением певцов, писал мессы, мотеты, реже мадригалы. Основа творчества П.— духовная хоровая музыка a cappella. Его светские мадригалы по существу не отличаются от церковной музыки. Находясь в Риме, в постоянной близости к Ватикану, П. непосредственно ощущал на себе как композитор и исполнитель воздействие атмосферы Контрреформации. Тридентский собор (1545—63), сформулировавший идеи католич. реакции, специально рассмотрел также вопросы церк. музыки с позиций, противостоящих ренессансному гуманизму. Достигнутая к тому времени пышность церк. иск-ва, необычайная сложность полифонич. развития (часто при участии инструментов) встретили решит. сопротивление представителей Контрреформации. Стремясь укрепить влияние церкви на массы, они требовали ясности догматич. текста богослужения, ради чего готовы были изгнать многогол. музыку. Однако это крайнее мнение не нашло единодушной поддержки: практически победило стремление к «прояснению» стиля полифонии, к отказу от явно светских влияний, к отчётливому выделению слов в полифонич. хоре a cappella. Возникла своего рода легенда, что «спасителем» полифонии в католич. церкви был



Палестрина. С портрета неизвестного художника.

Палестрина. Мессы. Обложка первого издания. Рим, 1554.



П., к-рый создал наиболее яркие образцы прозрачной, не затемняющей слова полифонии на гармонич. основе (известнейший пример — его «Месса папы Марчелло», 1555, посв. этому папе). На самом же деле таково было объективно-историч. развитие полифонич. иск-ва, идущее к ясности, пластичности, человечности художеств. образа, а П. с классич. зрелостью выразил это в строго ограниченных рамках хор. духовной музыки. В его многочисл. соч. степень ясности полифонии и доходчивости слова далеко не одинакова. Но П. несомненно тяготел к равновесию полифонич. и гармонич. закономерностей, «горизонтали» и «вертикали» в муз. складе, к спокойному благозвучию целого. Иск-во П. связано с духовной тематикой, но он трактует её по-новому, как и крупнейшие итал. живописцы Высокого Возрождения. П. чужды обострённая субъективность, драматизм, резкие контрасты (что характерно для ряда его современников). Его музыка носит умиротворённый, благостный, созерцательный характер, его скорбь целомудренна и сдержанна, величие благородно и строго, лирика проникновенна и спокойна, общий тон объективен и возвышен. П. предпочитает скромный состав хора (4—6 голосов, движущихся с удивительной плавностью в небольшом диапазоне). Нередко темой-зерном духовного соч. становится мелодия хорала, известной песни, иногда просто гексахорд, звучащие в полифонич. изложении ровно и сдержанно. Музыка П. строго диатонична, её склад определяют консонансы (диссонирующие созвучия всегда подготовлены). Развитие целого (части мессы, мотета) совершается путём имитационного или канонич. движения, с элементами внутр. вариационности («прорастание» сходных попевок в развитии голосов-мелодий). Этим обусловлена значит. целостность образного содержания и муз. склада в пределах сочинения. Во 2-й пол. 16 в. в разл. творч. школах Зап. Европы шли напряжённые поиски нового — в сфере драм. выразительности мелодии, виртуозного инструментализма, красочного многохорного письма, хроматизации гармонич. языка и др. П. по существу противостоял этим направлениям. Однако не расширяя, а скорее внешне суживая круг своих художественных средств, он достиг более ясной и пластичной выразительности, более гармоничного воплощения эмоций, нашёл более чистые краски в полифонич. музыке. Для этого он преобразил сам характер вок. полифонии, выявив в ней гармонич. начало. Тем самым П., идя своим путём, сблизился по складу и направлению с итал. духовно-бытовой лирикой (*лауда*) и в конечном счёте вместе с др. композиторами эпохи подготовил стилевой перелом, наступивший на рубеже 16—17 вв. при возникновении *монодии* с сопровождением. Спокойное, уравновешенное, гармоничное иск-во П. таит в себе характерные исторические противоречия. Воплощая художеств. идеи Ренессанса в обстановке Контрреформации, оно естественно ограничено в тематике, жанрах и средствах выражения. П. не отрекается от идей гуманизма, а по-своему, в рамках духовных жанров, проносит их сквозь трудную, полную драматизма эпоху. П. был новатором в труднейших для новаторства условиях. Поэтому воздействие П. и его классич. полифонии строгого письма на современников и последователей было очень велико, особенно в Италии и Испании. Католич. церковь, впрочем, обескровила и стерилизовала палестриновский стиль, превратив его из живого образца в застывшую традицию хор. музыки a cappella. Наиболее близкими последователями П. были Дж. М. и Дж. Б. Нанино, Ф. и Дж. Ф. Анерио.

Среди соч. П.— более 100 месс, ок. 180 мотетов, литании, гимны, псалмы, оффертории, магнификаты, духовные и светские мадригалы. Собр. соч. П. изд. в Лейпциге («Pierluigi da Palestrinas Werke», Bd 1—33, Lpz., 1862—1903) и Риме («Giovanni Pierluigi da Palestrina. Le Opere Complete», v. 1—29, Roma, 1939—62, изд. продолжается).

Лит.: Иванов-Борецкий М. В., Палестрина, М., 1909; его же, Музыкально-историческая хрестоматия, т. 1, М., 1933; Ливанова Т., История западноевропейской музыки до 1789 г., М., 1940; Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 2, ч. 1, М., 1953; Протопопов Вл., История полифонии в ее важнейших явлениях, [кн. 2], Западноевропейская классика XVIII—XIX вв., М., 1965; Дубравская Т., Итальянский мадригал XVI века, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972; Baini G., Memorie storico-critiche della vita e delle opera di Giovanni Pierluigi da Palestrina, v. 1—2, Roma, 1828; Brenet M., Palestrina, P., 1906; Casimiri R., Giovanni Pierluigi da Palestrina. Nuovi documenti biografici, Roma, 1918; Jeppesen K., Der Palestrinastil und die Dissonanz, Lpz., 1925; Cametti A., Palestrina, Mil., 1925; его же, Bibliografia palestriniana, «Bollettino bibliografico musicale», t. 1, 1926; Terry R. R., G. da Palestrina, L., 1927; Kat G. M. M., Palestrina, Haarlem, [1958]; Ferrari E., Il Palestrina, Roma, 1960; Paccagnella E., La formazione del linguaggio musicale, pt. 3 — La parola in Palestrina. Problemi, tecnici, estetici e storici, Firenze, 1969; Day Th. C., Palestrina in history. A preliminary study of Palestrina's reputation and influence since his death, N.Y., 1970 (Diss.); Bianchi L., Fellerer K. G., G. P. da Palestrina, Turin, 1971; Gülke P., Ein «konservatives» Genie?, «Musik und Gesellschaft», 1975, № 11.

Т. Н. Соловьёва.

ПАЛЕЧЕК (Paleček) Иосеф (Осип Осипович, Иосиф Иосифович) [6 (18) IX 1842, Естржаби-Лота, близ г. Колин, Чехия — 11(24) II 1915, Петроград]— чеш. и рус. певец (бас), педагог, режиссёр. По национальности чех. Обучался в Пражской органной школе, брал уроки пения в Праге у проф. Ф. Пиводы, участвовал в хоре чеш. оперной труппы Временного т-ра. В 1864 дебютировал в Пражской чеш. опере (Зарастро в «Волшебной флейте»), став вскоре одним из ведущих солистов труппы, соратником Б. Сметаны в создании нац. оперы. Среди партий — Кецал («Проданная невеста»), Мефистофель; Кардинал («Дочь кардинала» Галеви), Фигаро («Свадьба Фигаро»), Фальстаф («Виндзорские проказницы» Николаи); с особым успехом выступал в пражских премьерах опер М. И. Глинки, прошедших под рук. М. А. Балакирева [партии — Иван Сусанин (1866) и Фарлаф (1867)]. В 1869 гастролировал в России, пел в оперных спектаклях, выступал в концертах с певицей Г. Роубаловой и скрипачом Ф. Лаубом. По совету Балакирева дебютировал в 1870 на сцене Мариинского т-ра в партии Мефистофеля, был принят в состав труппы и поселился в России. Обладал яркими вок. данными, тонким чувством стиля. В числе партий — Гудал, Калашников («Демон», «Купец Калашников» Рубинштейна), Генрих Птицелов, Вальтер («Лоэнгрин», «Тангейзер»), Амонасро; Сен-Бри, Бертрам («Гугеноты», «Роберт-Дьявол»), Лепорелло; Каспар («Вольный стрелок»), Бенно («Фра-Дьяволо»). На протяжении ряда лет регулярно гастролировал (в летние месяцы) в Одесском оперном т-ре. Оставив сцену в 1882, П. работал репетитором вокалистов и руководителем хора Мариинского т-ра; позже был режиссёром, ближайшим сотрудником Э. Ф. Направника. Осуществил первые пост. опер: «Иоланта» (1892); «Млада» (1892) и «Сервилия» (1902) Римского-Корсакова, «Орестея» Танеева (1895), «Капитанская дочка» Кюи (1911), возобновил пост. опер «Князь Игорь», «Пиковая дама», «Ночь перед Рождеством» и др. Ставил также оперные спектакли в Большом зале Петерб. консерватории, Эрмитажном т-ре, Муз.-драм. кружке. П. внёс значит. вклад в разработку принципов реалистич. оперной режиссуры, обращая особое внимание на решение массовых сцен и мизансцен. С 1888 преподавал в Петерб. консерватории сценич. подготовку (зав. оперным классом), с 1912 профессор. Автор оперных



либретто, в т. ч. «Франчески да Римини» Направника (совм. с Е. П. Пономарёвым).

Лит.: М. И[ванов], И. И. Палечек, «ЕИТ», Сезон 1894—1895 гг., СПБ, 1896; Ник. Ф[индейзен], 35-летний юбилей О. О. Палечека (1870—1905), «РМГ», 1905, № 18; Тимофеев Г., Памяти И. И. Палечека, «Речь», 1915, 13 февр.; Zelený V. V., J. Paleček, «Divadelní listy», 1881, № 2; Plaček V., Celkový životopis, «Dalibor», 1913, № 35; Nejedlý Z d., Za Joséfem Palečkom, «Smetana», 1915, № 93/94.

М. М. Яковлев.

ПАЛИАШВИЛИ Захарий Петрович [4(16) VIII 1871, Кутаиси — 6 X 1933, Тбилиси]— сов. композитор, дирижёр, педагог. Нар. арт. Груз. ССР (1925). Крупнейший представитель грузинской классической музыки. Отец П. был певцом церковного хора, четверо братьев и сестра—музыканты. Первоначальным муз. образованием обязан своему старшему брату Ивану Петровичу П. С 1887 жил в Тбилиси, где вступил в груз. нар. хор Л. Агниашвили, в 1895—99 занимался в муз. уч-ще по классам теории музыки (у Н. С. Кленовского) и валторны. В 1896 начал записывать и обрабатывать груз. нар. песни. В 1900—03 учился в Моск. консерватории по классу композиции у С. И. Танеева. Тогда же в Москве П. создал хор груз. студентов, исполнявший нар. песни, опубликовал сб-ки нар. песен и статьи о нар. груз. музыке. Возвратившись в Тбилиси (1903), развернул многогранную творч., педагогич. и исполнит. (как дирижёр и органист) деятельность. П. преподавал теоретич. предметы, руководил хором и струн. оркестром в муз. уч-ще и груз. гимназии, участвовал в организации Груз. филармонического об-ва, при к-ром основал хор и оркестр, был директором муз.школы при об-ве (1908—17), активно работал в правлении Товарищества постановок опер на груз. яз., собирал, изучал и записывал нар. груз. песни. В 1910 опубликовал «Сборник грузинских народных песен... в народной гармонизации» (40 песен; под псевдонимом Палиев), а также сб. обработок «Восемь грузинских народных песен».



После установления в Грузии Сов. власти обществ. деятельность П. значительно активизировалась. Он был профессором Тбилисской консерватории (с 1919, директор в 1919, 1923, 1929—32).

Годы формирования П. как музыканта совпали с периодом интенсивного развития нац. лит-ры и иск-ва в Грузии, упрочения связей с передовой рус. культурой. Наряду с Д. И. Аракишвили и М. А. Баланчивадзе П. создал новую груз. проф. муз. школу, содействовал широкому развитию муз. культуры. Глубоко национальное по своей природе, творчество П. органически сочетает традиции нар. груз. и рус. музыки, а также достижения мирового иск-ва. Композитор обобщил многочисл. диалекты груз. муз. фольклора и из его различных этнографич. ветвей создал единый нац. муз. язык (при опоре на карталино-кахетинскую ветвь), лёгший в основу груз. муз. классики. Основное место в творчестве П. занимают оперы. Первая его опера «Абесалом и Этери» (пост. 1919, Тбилиси), написанная по мотивам нар. эпоса «Этериани», стала одним из высших достижений нац. муз. культуры. Хоры, основанные гл. обр. на величаво-протяжных карталино-кахетинских и сванских песнях, придают ей эпический монументальный характер. Монолитность архитектоники, классич. простота и ясность форм, выразительность психологич. характеристик определили художеств. значение оперы и её популярность. Опера «Даиси» («Сумерки», 1923)— лирическая драма, развёртывающаяся на фоне жанровых эпизодов. Наряду с этим в ней ярко воплощены героико-патриотич. идеи. В хоровых сценах «Даиси» отражено многообразие жанров и разветвлений груз. нар. иск-ва (в т. ч. использованы гурийские песенные интонации и ритмы). «Абесалом и Этери» и «Даиси», занявшие прочное место в репертуаре муз. т-ров, способствовали формированию нац. оперно-исполнительского иск-ва. П. была написана также героико-патриотич. опера-легенда «Латавра».

Среди др. произв. П.—«Грузинская литургия», хоры, романсы. Имя П. присвоено Груз. т-ру оперы и балета (1937), ряду муз. уч. заведений. В Тбилиси и Кутаиси открыты Дома-музеи имени П. В 1971 учреждена Гос. пр. Груз. ССР имени П.

Соч.: оперы — Абесалом и Этери (либр. П. Мирианашвили, 1919, Груз. т-р оперы и балета), Даиси (Сумерки, по пьесе В. Гуния, 1923, там же), Латавра (по пьесе С. Шаншиашвили, 1928, там же); для солистов, хора и орк. — Торжественная кантата (к 10-летию Октябрьской революции, сл. Шаншиашвили, 1927); для орк. — Грузинская сюита на нар. темы (1928); для хора, в т. ч. песни Дис мерцхали... (Сегодня ласточки...), Колыбельная (сл. А. Церетели); для голоса и фп. — романсы на сл. И. Чавчавадзе (Грузинская колыбельная песня, Зачем люблю), И. Гришашвили (Не искушай, Люблю я), Д. Туманишвили (Юной полюбив душой); записи нар. песен (ок. 300, 40 песен в «Сборнике грузинских народных песен, записанных с помощью фонографа в народной гармонизации», опубл. под фам. З. Палиев, 1910); обр. нар. песен, в т. ч. Восемь народных грузинских песен, и др.

Лит.: Тбилели Х., О народности музыкального языка оперы З. Палиашвили «Даиси», «СМ», 1951, № 8; Донадзе В., Захарий Палиашвили, М., 1958, ²1971; Данилевич Л., Оперы З. Палиашвили и А. Спендиарова, в его кн.: О советской музыке, [М.], 1962; З. Палиашвили, Биографический справочник, Тб., 1964; на груз. яз. — Кашмадзе Ш., Захарий Палиашвили, Тб., 1948; Асланишвили Ш., Путь к «Абесалому», Тб., 1971; Зарубишвили И., Опера З. Палиашвили «Абесалом и Этери», в кн.: Театральные портреты. Очерки о музыке, Тб., 1972; Хучуа П., Захарий Палиашвили, Тб., 1974.

А. Г. Цулукидзе.

ПАЛИАШВИЛИ (Палиев) Иван Петрович [1 (13) X 1868, Кутаиси—7 III 1934, Тбилиси]— сов. дирижёр и педагог. Нар. арт. Груз. ССР (1924). Брат З. П. Палиашвили. В 1888—89 занимался в Петербурге у Н. А. Римского-Корсакова по композиции и у В. И. Сука по дирижированию. С 1889 работал дирижёром во мн. оперных труппах (Пермь, Рига, Киев, Харьков, Петербург, Одесса и др.), пропагандировал оперные и симф. произв. рус. и западноевроп. классиков; под его упр. впервые исполнялись мн. соч. груз. композиторов. В Грузии как дирижёр выступал в 1911—14; в 1922—1934 гл. дирижёр Груз. т-ра оперы и балета. Продолжал традиции рус. муз. исполнительского иск-ва, был одним из лучших интерпретаторов оперных произв. груз. композиторов. Инициатор создания молодёжного симф. оркестра (1925—26). Преподавал в оперной студии Тбилисской консерватории (1922—25).



М. Д. Кацева.

ПАЛИАШВИЛИ Леван Петрович [25 I (6 II) 1895, Тбилиси — 10 VI 1976, там же]— сов. композитор, музыковед, педагог. Нар. арт. Груз. ССР (1967). Муз. образование получил под рук. брата — З. П. Палиашвили — в Тбилисском муз. уч-ще. В 1922 окончил Тбилисскую консерваторию по классу композиции К. Н. Шведова, был также учеником Н. Н. Черепнина, Ф. А. Гартмана. В 1922—33 преподавал в муз. уч-щах Телави, Тбилиси, Кутаиси. В 1933—53 зав. учебной частью и преподаватель теоретич. предметов во 2-м Тбилисском муз. уч-ще, одновременно в 1933—75 преподавал в Тбилисской консерватории (с 1941 доцент). Автор опер «Мать и сын», «Витязь в тигровой шкуре» (1922, 1925; обе — в конц. исполнении, Тбилиси), «Павнана» («Колыбельная»; 1963, Груз. т-р оперы и балета), произв. для симф. оркестра, для фп., хоров, романсов,

песен, а также ряда книг; работы «Методика преподавания теории музыки», «Побочные доминанты», «О темпах оперы „Абесалом и Этери“» остались в рукописи.

Соч. на груз. яз.: Гармонический язык оперы «Абесалом и Этери», Тб., 1938; Гармонический язык оперы «Даиси», Тб., 1944; Учебник по элементарной теории музыки, Тб., 1958; Гармония. Учебник для студентов музыкальных училищ и консерваторий, Тб., 1963.

Лит.: Семья музыкантов, «Советская культура», 1963, 8 июня. *М. Д. Кацева.*

ПАЛИЦЫН (наст. фам. Палице, Palice) Иван (Ян) Осипович (17 XI 1865, Влиневес, близ Мельника, Пражского окр.— 3 VI 1931, Свердловск)— сов. дирижёр. По национальности чех. Засл. арт. Республики и Герой Труда (1925). Сын скрипача Иосифа (Иозефа) Ивановича Палице (ум. 1902), переехавшего с семьёй в Россию (1868), принявшего рус. подданство (1872) и служившего в оркестре Большого т-ра в Москве (с 1882). П. учился в Киеве—во 2-й гимназии и муз. уч-ще (класс скрипки О. Шевчика). В 1890 окончил медицинский ф-т Моск. ун-та, где участвовал в студенч. квартетах и был вторым дирижёром оркестра, руководимого М. Эрдмансдёрфером. С 90-х гг. всецело занялся муз. деятельностью. Был одним из организаторов постоянной оперной труппы в Саратове, где дирижировал в 1890—1901 (с перерывами), с 1903 — параллельно в Саратове и Казани, затем по неск. сезонов в Киеве (в т. ч. в 1917—23, также преподавал в консерватории), Москве (с 1906 неск. сезонов в Оперном т-ре Зимина), Одессе (неск. сезонов до 1917, вагнеровский цикл) и мн. др. городах, с 1924 до конца жизни (кроме сезона 1929—1930) в Свердловске (оперный т-р, летние симф. сезоны; орк. и оперный классы в муз. уч-ще). Под упр. П. прошли премьеры опер «Сестра Беатриса» Гречанинова (1912, Оперный т-р Зимина), «Флорентинская трагедия» Яновского (1914, Одесса), «Овод» Трамбицкого и «Прорыв» Потоцкого (1929, Свердловск) и др. Сестра П.— Анна Палице (ум. 1935), певица (сопрано), пела в оперных т-рах; младший брат — Антон Палице (ум. 1914), юрист по образованию, виолончелист, играл в симф. и оперных оркестрах Москвы, в 1909—1913 дирижёр Большого театра; двоюродный брат П. — Теодор (Богдан) Палице (1868—1916), виолончелист, пианист, дирижёр, педагог и композитор (фп. пьесы, песни и др.), работал в России (в Одессе, Астрахани и др. городах).

Лит.: Шампаньер А. М. [сост.], Русский театр, вып. 1, К., 1905; Р., И. О. Палицын, «Уральский рабочий», 1925, 12 апреля; И. О. Палицын [некролог], там же, 1931, 5 июня; Из музыкального прошлого. Сб. очерков, ред.-сост. Б. С. Штейнпресс, [вып.] 1—2, М., 1960—65. *Б. С. Штейнпресс.*

ПАЛЛИ (Pally) Зенаида (р. 10 VI 1919, Сороки)—рум. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. СРР (1962). Занималась в Ин-те экономич. наук и Ин-те иск-в в Бухаресте, в 1944 окончила Бухарестскую консерваторию по классам пения и фп.; с того же года солистка Рум. т-ра оперы и балета (дебютировала в партии Маддалены в «Риголетто»). Обладает сильным голосом сочного бархатистого тембра. Виртуозное вок. мастерство и яркое драм. дарование позволяют певице создавать выдающиеся по художеств. значению образы; в 50—60-е гг. П. была признана одной из лучших в Европе исполнительниц партий Кармен, Далилы, Амнерис. Первая в Румынии исполнительница партии Сфинкса в опере «Эдип» Энеску. Уделяет большое внимание сценич. рисунку роли, костюмам (нередко является их автором).



Среди партий: Марина Мнишек; Полина («Пиковая дама»), Княгиня («Русалка»), Ваня, Кончаковна, Азучена; Эболи («Дон Карлос»), Ульрика («Бал-маскарад»), Адальжиза («Норма»), Ортруда («Лоэнгрин»), Октавиан («Кавалер роз»), Смаранда («Восстание» Г. Думитреску). Вела активную деятельность как камерная певица, выступала в вокально-симф. концертах (участвовала в исполнении «Высокой мессы» Баха, Stabat Mater Перголези, Реквиемов Моцарта и Верди, «Песни о земле» Малера и др.). Гастролировала во мн. странах мира, в т. ч. неоднократно в СССР (впервые в 1952). Гос. пр. СРР (1954).

Лит.: Грошева Е., Румынские певцы на советской сцене, «СМ», 1956, № 12; Признание, «Народная Румыния», 1961, № 4. *Р. Э. Лейтес.*

ПАЛЬМГРЕН (Palmgren) Селим (16 II 1878, Пори — 13 XII 1951, Хельсинки) — фин. композитор, пианист и дирижёр. Чл. Швед. корол. академии музыки (1950). В 1895—99 учился в Муз. ин-те в Хельсинки (с 1928 консерватория) у М. Вегелиуса (гармония, контрапункт) и у В. Петцета, Х. Мельцера и К. Экмана (фп.). В 1899—1901 совершенствовался как пианист (в т. ч. у Ф. Бузони в Берлине), в 1906—09 жил в Италии. В 1909—12 дирижёр симф. оркестра Муз. об-ва в Турку. Много гастролировал как пианист и дирижёр в странах Зап. Европы и в США (1921; в 1921—1926 преподавал композицию в Истменской муз. школе в Рочестере). С 1927 работал в Хельсинки, преподавал в консерватории (в 1939—51 профессор по классам гармонии, композиции и фп. Муз. академии им. Я. Сибелиуса). Одноврем. (с 1930) выступал как муз. критик в издаваемой в Финляндии швед. газете «Huvudstadsbladet». Написал автобиографию. Творчество П. носит ярко выраженный нац. характер; выделяются циклы программных фп. миниатюр (ок. 150 пьес), а также муж. хоры с оркестром. Как композитор и исполнитель продолжал традиции романтич. пианизма Ф. Шопена и Р. Шумана (деятельность последнего интересовала П. и как муз. критика).



Соч.: опера — Даниель Хьюрт (Daniel Hjort, 1910, Турку; 1938, Хельсинки); 2 кантаты — к 700-летию Турку (Turun Lilja, 1929) и к 500-летию Наантали (Armonlaakson laulu, 1944) и др.; для орк.— 4 симф. картины Из Финляндии (Suomesta), сюита Времена года (Vuodenajat), Пастораль в 3 картинах, Лирич. сюита, пьесы; для инструмента с орк. — 5 концертов для фп. (1904; 2-й, Поток — Virta, 1913; 3-й, Метаморфозы — Metamorfooseja, 1916; 4-й, Апрель — Huhtikuu, 1928; 1940) и др.; хоры — цикл баллад для муж. хора с орк., в т. ч. Девушка из Торны (Torpan tyttö), Мореплаватель у смоленуров (Sjöfararen vid milan) и др.; для фп. — 2 сонаты, сюита, пьесы; пьесы для скр. с фп. (более 100), в т. ч. Фантазия; песни; музыка к спектаклям драм. т-ра; обр. нар. песен.

Лит. соч.: Minusta tuli muusikko, Parvoo, 1948.

Лит.: Katalogi över Selim Palmgrens samtliga kompositioner, Hels., 1922; Mäkinen T., Nummi S., Musica fennica, Hels., 1965 (рус. пер. Мякинен Т., Нумми С., Финская музыка, Хельсинки, 1965). *Г. И. Ланчинский.*

ПАЛОТАШ (венг. palotás, от palota — дворец) — венг. парный бальный танец, возникший на основе нар. танц. музыки в нач. 19 в. Обычно состоял из 3 частей: лашшан (от lassan — медленно), цифра (от cifra — украшенный) и фришш или фришка (от friss, frisska — бодрый). Муз. размер первых двух частей — $^4/_4$, третьей части — $^2/_4$. На основе П. в сер. 19 в. сложился *чардаш*. Мелодико-ритмич. особенности П. используются в «Венгерских рапсодиях» Листа, в балете «Раймонда» Глазунова (Grand pas hongrois).

ПАЛЬМ Сергей Александрович [20 V (1 VI) 1849 — 6 (19) IX 1915] — рус. артист оперетты, режиссёр, антрепренёр. Сын драматурга А. И. Пальма и актрисы К. Г. Мальм. Дебютировал как водевильный актёр (1868). В нач. 70-х гг. вступил в антрепризу Г. С. Вальяно (Ростов-на-Дону). В 1877 создал собственную антрепризу, организовывал оперные, драм., опереточные труппы, работавшие в Одессе, Николаеве, Тбилиси,

Петербурге. В 1887—91 труппа П. выступала в петерб. Малом, затем в Панаевском т-ре на Адмиралтейской набережной. С 1910 П. — режиссёр «Весёлого т-ра», одноврем. играл в т-ре Сабурова (Пассаж). В 1912 прекратил регулярные выступления, участвовал в отд. спектаклях и обозрениях-кабаре.

П. был комиком-буфф со склонностью к эксцентрике. Прославился исполнением ролей Колхаса («Прекрасная Елена» Оффенбаха) и Зупана («Цыганский барон» И. Штрауса); нередко вставлял в текст роли импровизированные куплеты и остроты на злобу дня. Был особенно популярен в среде купцов и мещан, к запросам к-рых приноравливал репертуар и стиль исполнения, поступаясь нередко природной мягкостью и благородством сценич. манеры. Среди ролей: Губернатор («Перикола» Оффенбаха), Лоран («Маскотта» Одрана), Шенгал («Десять невест и ни одного жениха» Зуппе), Цвак («Мартин-рудокоп» Целлера) и др.

Лит.: Кошевский А., Памяти С. А. Пальма, «Рампа и жизнь», 1915, № 37; Яновский М., Оперетта, Л.—М., 1937. *А. Р. Владимирская.*

ПАЛЬЧИКОВ Николай Евграфович [27 II (11 III) 1838, с. Николаевка Мензелинского у. Уфимской губ.— 23 IX (5 X), по др. данным, 25 IX (7 X) 1888, близ Самары]— рус. фольклорист, собиратель нар. песен. Окончил Казанский ун-т. Работал мировым посредником в родном селе. Ему принадлежит сб. «Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии» (с прилож. лит.-библиографич. материала; изд. после смерти П., СПБ, 1888, 2-е изд., М., 1896) — одна из первых работ в рус. фольклористике, посв. песенному иск-ву одного села; содержит 125 песен. П. записывал тексты протяжных рус. песен в том виде, в каком они звучат в пении. В муз. отношении записи П. ценны тем, что в них приведены разл. мелодич. варианты песен. П. принадлежит также второй сб.— записи рус. одноголосных песен (рукописи хранятся в Гос. лит. музее в Москве и б-ке Моск. консерватории). По своим взглядам на рус. нар. песню, изложенным в ст. «О музыкальном записывании русских народных песен с голоса крестьян» (1888), П. стоит ближе всего к Ю. Н. *Мельгунову*.

Лит.: Н. Е. Пальчиков, Некролог. «Нувеллист. Музыкальная и театральная газета», 1888, № 6. *И. М. Ямпольский.*

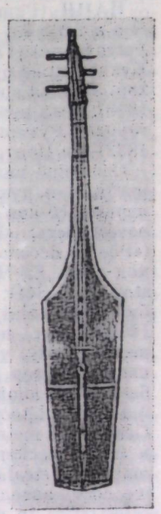
ПАЛЬША́У (Palschau) Иоганн Готфрид Вильгельм [21 XII 1741, вероятно, Копенгаген — 23 VI (5 VII) 1815, Петербург] — нем. клавесинист и композитор. Обучался музыке в Риге у И. Г. Мюттеля (ученика И. С. Баха). С 1777 обосновался в Петербурге, где был известен как исполнитель и педагог. В 70-х гг. выступал в концертах со скрипачом Л. П. Ершовым, сблизился с мн. рус. музыкантами. Автор концертов для клавесина с оркестром, сонат, вариаций на рус. темы для клавесина и др. Его вариации на тему рус. нар. песни «Как у нашего широкого двора» (в 2 и 4 руки) были изд. в Петербурге под назв. «Сюита для клавесина» (переизд. в «Хрестоматии по истории фортепианной музыки в России», М., 1949).

Лит.: Кушенов-Дмитриевский Д. Ф., Лирический музеум..., СПБ, 1831; Музалевский В. Н., Русское фортепианное искусство, Л., 1961; Moser R. A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle, t. 2, Gen., 1951, S. 278—80. *И. М. Ямпольский.*

ПАНДЕ́РО (испан. pandero)—испан. ударный муз. инструмент. Род *бубна*. Состоит из деревянного обруча, на к-рый натягивается мембрана. В отверстия обруча вставляются бубенчики или металлич. пластинки. Исполнитель ударяет по П. ладонью или пальцами, встряхивая инструмент, заставляет звучать пластинки. П. используется гл. обр. для аккомпанемента танцам.

ПАНДУ́РА — струнный щипковый муз. инструмент. См. *Мандола*.

ПАНДУ́РИ — 3-струнный щипковый муз. инструмент, широко распространённый в Грузии. Имеет различную форму. Наиболее типичны: 1) большой лопатообразный корпус и отогнутая назад головка (у хевсуров); 2) лопатообразный корпус и закруглённая головка (у пшавов, карталинцев, грузин); 3) корпус в виде луковицы, головка с завитком (у карталинцев и кахетинцев); 4) ладьеобразный корпус, головка с завитком (у грузин, душетов, пшавов); 5) грушевидный корпус, вытянутая головка (у карталинцев и кахетинцев). Имеются и смешанные виды. Корпус, шейка (с 2—5 ладами) и головка инструмента изготавливаются из цельного куска дерева. Струны жильные. Звук извлекается бряцанием пальцами по всем струнам одновременно. Настройка секундо-терцовая, но иногда две струны настраиваются в унисон, а третья в кварту к ним. Диапазон в пределах октавы. Общая дл. П. 700—900 *мм*.



Применяется преим. для сопровождения сольного и хорового пения (иногда — танцев) и как ансамблевый инструмент. В оркестре используется усовершенствованный П. конструкции К. А. Вашакидзе.

Лит.: Каргаретели И., Краткий очерк грузинской музыки, Тифлис, 1906, с. 19; Аракишвили Д. И., Обзор народной песни Восточной Грузии, Тб., 1948, с. 5; Вертков К., Благодатов Г., Изовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, [2]1975, с. 127; Беляев В., Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 2, М., 1963, с. 271. *С. Я. Левин.*

ПАНИ́НА (урожд. Васильева) Варвара Васильевна [1872, Москва — 28 V (10 VI) 1911, там же] — рус. эстрадная певица (контральто), исполнительница бытовых романсов и цыганских песен. По национальности цыганка. Артистич. карьера П. началась с выступлений в цыганском хоре А. П. Паниной в моск. ресторанах «Стрельна» и «Яр» (с 1886). Более 10 лет пела в «Яре», исполняя модные романсы Я. Ф. Пригожего, М. Я. Пуаре, Тости, Н. В. Зубова, А. М. Абазы, а также руководила собств. хором. В 1900-х гг. с большим успехом выступала как конц. певица в Москве и Петербурге. Обладала необычайно низким, густым контральто. Пела (обычно под аккомпанемент дуэта гитар, к к-рому иногда добавлялась цитра) «голосом почти грубым, напоминавшим бас, совершенно не женским по тембру», но с чисто женской, удивительной проникновенностью. В её романтически приподнятом исполнении «виолончельная» кантиленность сочеталась с гибкостью и доверительностью речевых интонаций. П. покоряла слушателей страстностью певч. манеры, унаследованной от старых мастеров рус.-цыганской эстрады. Репертуар П. включал старинные гор. песни на стихи поэтов-классиков—«Утро туманное» (муз. Пригожего, сл. И. С. Тургенева), «Нищая» (сл. Беранже), «Дремлют плакучие ивы» и т. н. цыганские романсы—порой сомнительного художеств. качества. Однако стихийная сила и мастерство интерпретации заставляли современников прощать ей неразборчивость в репертуаре. Поклонниками таланта П. были Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, А. А. Блок, мн. муз. критики.



Сохранилось ок. 40 грамзаписей, напетых П. Лучшие из них включает грампластинка, выпущенная в 1974 фирмой «Мелодия».

Лит.: Памяти Вари Паниной, «Театр», 1911, июнь; Кугель А. Р., Театральные портреты, [Л., 1967]; Нестьев И. В., Звёзды русской эстрады, М., 1970, [2]1974. *И. В. Нестьев.*

ПАНН (Pann) Антон (наст. имя и фам. — Антонie Пантолеон-Петровяну, Antonie Pantoleon-Petroveanu) [1796, Сливен, Болгария — 2 (14) XI 1854, Бухарест] — рум. фольклорист, композитор, литератор. Учился в школах церк. пения в Бухаресте (1812—1818). Был певчим, преподавал церк. музыку в разных городах Румынии, в т. ч. в Школе церк. певчих (1828—1832) и в Центр. семинарии (1842—54) в Бухаресте.

Особенно значит. вклад П. внёс в область фольклористики и духовной музыки. Составитель и издатель первых сб-ков рум. нар. песен, получивших широкую известность: «Различные стихи, или Светские песни» («Poezii deosebite sau Cîntece de lume», 1831, в 1955 под ред. Г. Чобану); «Песни звезды...» («Cîntece de stea...», 1841); «Милосердие любви, или Певец скорби» («Spitalul amorului, sau Cîntătorul dorului», 1850). Ему принадлежат соч. и обработки церк. песнопений, уч. пособия по муз. теории и церк. пению. Автор трудов «Теоретическая и практическая база церковной музыки, или Мелодическая грамматика» («Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti, sau Gramatică melodică», 1845), «Маленькая теоретическая и практическая музыкальная грамматика» («Mică gramatică muzicală teoretică şi practică», 1854) и др., а также сост. антологии церк. музыки: «Antologie muzico-eclesiastică în două tomuri» (1852).

Лит.: V l a n u T., Anton Pann, Buc., 1955; D o l i n e s c u E., Anton Pann. Viaţa în imagini, Buc., 1967; V a n c e a Z., Creaţia muzicală românească, sec. 19—20, t. 1, Buc., 1968, p. 78—83. *Р. Э. Лейтес.*

ПАННАЙН (Pannain) Гвидо (р. 17 XI 1891, Неаполь) — итал. музыковед и композитор. Чл. академии «Санта-Чечилия». Учился в консерватории и ун-те Неаполя. В 1915—61 преподавал в консерватории в Неаполе (в 1916—47 зав. кафедрой истории музыки). Ему принадлежат многочисл. исследования по истории и теории музыки, монографии о К. Монтеверди, Л. Бетховене, Р. Вагнере и др. композиторах, а также мн. статьи, опубликованные в журн. «Revista Musicale Italiana», «Rassegna Musicale», «Il Pianoforte», «Roma» (1928—30), «Mattino» (1932—43), «Il Tempo» (с 1947), «Epoca» (1950—57)и др. периодич. изданиях. Автор опер «Непрошенная» («L'intrusa», по М. Метерлинку, 1940, Женева), «Беатриче Ченчи» (1942, Неаполь), «Мадам Бовари» (по Г. Флоберу, 1955, там же), вок.-симф., симф. и камерно-инстр. произв., песен.

Соч.: Le origini e sviluppo dell'arte pianistica in Italia, Napoli, 1919; Lineamenti di storia della musica, Napoli, 1922, ²Mil., [1962]; Musicisti dei tempi nuovi, Torino, [1932], ²Mil., 1954; Storia della musica, v. 1—3, Torino, 1936 (совм. с A. Della Corte), ⁴1964; La vita del linguaggio musicale, Mil., 1947, нов. изд. 1956; L'opera e le opere ed altri scritti di letteratura musicale, Mil., 1958; Serghei Prókofiev, «L'Approdo musicale», 1961, № 13; Richard Wagner: vita di un artista, Mil., [1964]; Giuseppe Verdi, Torino, 1964. *А. И. Гундарева.*

ПАНО́ВСКИЙ Николай Михайлович [1797 — 9(21) IX 1872, Москва] — рус. муз. и театр. критик, журналист, писатель. Слушал лекции в Моск. ун-те. В 1818—1828 находился на воен. службе. В 1832—48, живя в Варшаве, служил в разл. воен. и гос. учреждениях, сотрудничал в газ. «Варшавский дневник». С 1849 печатался в моск. периодич. изданиях. С 1850 постоянный лит. сотрудник журн. «Москвитянин» (на страницах к-рого впервые выступил как муз. критик), в дальнейшем — газ. «Московские ведомости» (1857—72), «Современная летопись» (1861—70). Мн. статьи и рецензии П. посв. вопросам муз.-исполнительского иск-ва.

ПАНО́ФКА (Panofka) Генрих (2 X 1807, Бреславль, ныне Вроцлав, Польша — 18 XI 1887, Флоренция) — нем. вок. педагог, скрипач, композитор. Обучался в Вене игре на скрипке у Й. Майзедера, композиции у Й. Гофмана. С 1829 выступал как скрипач в Мюнхене и Берлине. С 1834 скрипач «Об-ва концертов Парижской консерватории»; в Париже обучался пению у Дж. Бордоньи, совм. с к-рым осн. в 1842 Академию любителей пения. В 1847—52 жил в Лондоне, где был одним из директоров итал. оперы и снискал признание как вок. педагог. С 1852 преподавал пение в Париже; с 1866 жил во Флоренции. Автор соч. для скрипки. Популярность получили его вок.-методич. труды (учебники пения, сб. вокализов), к-рые долгое время применялись в учебной практике; особое распространение получило руководство «Искусство пения» («L'art de chanter», P., 1853; переведено на мн. яз.). Автор статей в журн. «Neue Zeitschrift für Musik» и др. периодич. изданиях.
М. М. Яковлев.

ПАНТАЛЕО́Н, п а н т а л о н (нем. Pantaleon, Pantalon). 1) Многострунный ударный муз. инструмент. Назван по имени изобретателя и знаменитого нем. исполнителя на этом инструменте — Панталеона Хебенштрайта, к-рый в 1690-х гг. реконструировал старинный Hackbrett (цимбалы): придал ему 2-ю деку, увеличил размеры корпуса, количество струн и, соответственно, диапазон (до 5—5½ октав). Играли на П. с помощью 2 молоточкообразных палочек. Звук получался сильный, но расплывчатый, что создавало большие технич. трудности во время исполнения и послужило причиной исчезновения инструмента из муз. практики во 2-й пол. 18 в. Однако принцип звукоизвлечения на П. сыграл нек-рую роль в опытах по созданию молоточковых клавишных инструментов. 2) Одно из названий вертикального фп. (см. *Жираф*), а также нек-рых клавишных инструментов, у к-рых молоточки расположены над струнами.

Лит.: Б р а у д о Е. М., Основы материальной культуры в музыке, М., 1924; З и м и н П., Фортепиано в его прошлом и настоящем, М., 1934; е г о ж е, История фортепиано и его предшественников, М., 1968. *Н. А. Лисова.*

ПАНТОМИ́МА (от греч. παντόμιμος — актёр, играющий с помощью одних телодвижений, букв.— всё воспроизводящий подражанием). 1) Иск-во выражать чувства и мысли посредством мимики и жестов. 2) Вид театр. представления, сопровождаемого музыкой, в к-ром художеств. образ создаётся без помощи слова, посредством выразит. движений, жестов, мимики. Такие П. были известны уже в Др. Египте и Др. Греции; в Др. Риме они пользовались большой популярностью. Муз. сопровождение состояло из пения хора и игры инстр. ансамбля. В эпоху Возрождения, особенно в Италии, были распространены П. аллегорич. содержания. Они входили в исполнявшиеся на разл. придв. торжествах интермедии, позднее стали включаться и в придв. театр. представления, сыграв определённую роль в формировании жанров оперы и балета. Со времени Ж. Ж. Новера П. становится важным элементом балетного иск-ва; применяется в балете в органич. сочетании с танцем (т. н. действенный танец) или сюжетной игровой сценой. П. использовались также в разл. нар. представлениях — ср.-век. *мистериях*, спектаклях комедии дель арте, ярмарочного театра, арлекинадах. Элементы арлекинады нашли применение в цирке, немом и звуковом кино. Рядом композиторов 20 в. создавались П. в виде отд. соч. или частей крупных муз.-сценич. произведений (П. «День рождения инфанты» Шрекера, 1908, «Дафнис и Хлоя» Равеля, 1912, балет-П. «Чудесный мандарин» Бартока, 1918—19, «Кардильяк» Хиндемита, 1952).

Лит.: B r o a d b e n t R. J., A history of pantomime, L., 1901, ²N. Y., 1964; S i m o n K. G., Pantomime, Münch., [1960]; M a r c e a u M., I h e r i n g H., Die Weltkunst der Pantomime, Z., 1961; D o r c y J., J a c o t M., Pantomime, Lausanne, [1963].

ПАНТО́ФЕЛЬ-НЕЧЕЦКАЯ Дебора Яковлевна [р. 30 XII 1904 (12 I 1905), Омск] — сов. певица (колоратурное сопрано). Засл. арт. РСФСР (1945). Чл. КПСС с 1955. В 1926 окончила Омский муз. техникум по классам пения и фп., в 1931 — Ленингр. консерваторию по классу пения у Е. А. Бронской. Лауреат Всесоюзного конкурса артистов эстрады в Москве (1939, 1-я пр.). С 1931 солистка Омского радио, в 1933—35 — Новосибирского радио и Т-ра муз. комедии. В 1936—39 солистка Свердловского т-ра оперы и балета. Партии:

Розина, Виолетта, Джильда; Джульетта («Ромео и Джульетта» Гуно), Лакме. В 1940—65 солистка Моск. филармонии. В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 периодически выступала в спектаклях филиала Большого т-ра в Москве. П.-Н. обладает голосом исключительной красоты и тонким художеств. вкусом. Её исполнение отличается блеском и виртуозностью. Конц. репертуар П.-Н. насчитывает св. 700 произведений рус., сов. и западноевроп. композиторов, народных песен разных стран.



С 1960 преподаватель ГИТИСа, с 1965— Моск. консерватории. Гос. пр. СССР (1946) — за конц.-исполнительскую деятельность. Гастролировала за рубежом (СРР, ЧССР, Иран). *В. И. Зарубин.*

ПА́НЧЕНКО Семён Викторович (1887, Суджанский уезд, ныне Курской обл.—1937, место смерти неизв.)— рус. композитор, теоретик, дирижёр и педагог. Детские годы провёл за границей. По возвращении в Россию занимался у А. К. Лядова (композиция). Преподавал в Петербурге в муз. школе Даннемана, заведовал муз. частью нар. т-ра фон Дервиза. В 1900-х гг. открыл собств. муз. школу. В 1900—01 выступал в качестве дирижёра в петерб. симф. концертах. Впервые познакомил рус. слушателей с творчеством Г. Малера и А. Брукнера. Позднее оставил дирижёрскую деятельность, занимался композицией. Увлекался реформаторскими идеями в области рус. культовой музыки. В 1913 совм. с П. П. Сувчинским участвовал в создании альманаха, посвящённого вопросам культового искусства. Был связан с поэтами-символистами, дружен с А. А. Блоком. Автор фп. произв., отличающихся тонко разработанной фактурой, интересными гармонич. находками, а также романсов, культовых соч. и др.

Лит.: L., С. В. Панченко, «Музыка и пение», 1902, № 5, 6; Л и с и ц ы н М., Фортепианная музыка С. Панченко. Критический этюд, там же, 1909, № 2, 1910, № 3—11; Блок и музыка. Сб. ст., Л.—М., 1972, с. 87, 94.

ПАПАЯ́Н Надежда Амбарцумовна (Амвросьевна) [1868, Астрахань — 19 I (1 II) 1906, там же] — арм. певица (лирико-колоратурное сопрано). В 1886—90 училась в Петерб. консерватории у В. И. Рааб, в 1890—1893 совершенствовалась в Милане. Выступала в миланских т-рах «Ла Скала» и «Альгамбра». Вернувшись в Россию, концертировала в Тбилиси и др. городах. В 1893 дебютировала в Тбилисском оперном т-ре в партии Маргариты (партию Мефистофеля пел Ф. И. Шаляпин). Выступала также в т-рах Баку, Ростова-на-Дону, Москвы, Петербурга, Парижа. В 1900—03 солистка Мариинского т-ра; пела здесь партии Лизы, Татьяны, Иоланты; Марии («Мазепа»), Марфы («Царская невеста»), Маргариты, Виолетты, Джильды, Мими, Розины. Среди др. партий (всего в репертуаре свыше 40)— Людмила, Снегурочка; Жанна д'Арк («Орлеанская дева»), Лакме; Недда («Паяцы»), Дездемона. П. совершенствовалась в Париже под рук. С. Маркези, с успехом выступала в концертах и спектаклях руководимой им студии. Много концертировала как камерная певица в России, а также во Франции, Великобритании и др. странах. Наряду с ариями из опер исполняла арм. нар. песни и романсы арм. композиторов.

Лит.: С а м в е л я н В. Т., Надежда Папаян, пер. с арм., Ер., 1965. *М. С. Мурадян.*

ПАПЕ́НДИК-ЭЙХЕНВА́ЛЬД Ида Ивановна — см. *Эйхенвальд* И. И.

ПАРАГВА́ЙСКАЯ МУ́ЗЫКА. По свидетельству авторов первых хроник и миссионеров, музыка занимала большое место в жизни осн. коренного населения страны — гуараний и др. парагвайских индейцев (мака́, мокоби́, то́ба, абипо́нес, гуайкуру́ и др.). Танцы и песни были тесно связаны со всей их жизнью. Танцы гуарани — круговые (основу их составлял круг с солистом в центре), всегда сопровождались пением и игрой на муз. инструментах; солист запевал «строфу», танцующие хором отвечали ему «рефреном». Песни гуарани отличало жанровое разнообразие: существовали песни магические (связанные с заклинанием злых сил, врачеванием больных), посв. культу животных, птиц, рыб, деревьев, а также военные, охотничьи, трудовые, погребальные, песни для определённых празднеств, лирич. песни. Пение гуарани и др. парагвайских индейцев было одноголосным (в т. ч. пение хором в унисон), мелодии (вокальные и инструментальные) базировались на пентатонных звукорядах.

Инструментарий аборигенов включал большой набор дух. инструментов — продольные и поперечные флейты (общее наименование мимби) разл. размеров и с разл. числом отверстий (от 2 до 6), флейты Пана (в Чако) с диапазоном звучания свыше 2 октав, носовые флейты, окарины, свистульки, костяные (конгоэра) и бамбуковые (туру) трубы; разные типы барабанов — выдолбленные из обрезка ствола дерева с мембраной из кожи животных, «водяные барабаны» (глиняный сосуд с водой, по к-рому ударяют полой тыквой), погремушки (мбарака), бамбуковые или тростниковые палки для отбивания ритма во время танца, а также «музыкальный лук» с тыквенным резонатором — единственный *монохорд*, известный у аборигенов Лат. Америки.

С 1609 миссионеры-иезуиты организовывали на территории Парагвая спец. школы, в к-рых обучали индейцев церк. пению и игре на европ. муз. инструментах. Среди музыкантов того времени — Л. Бержер, Х. Васео, А. Сеп и др. Мн. миссии Парагвая (Япейу, Сан-Хосе, Сан-Игнасио) на протяжении полутора веков (иезуиты были изгнаны из пределов Лат. Америки в 1767) «поставляли» музыкантов-индейцев в Буэнос-Айрес, Кордобу и др. города вице-королевства. Миссионеры положили начало проникновению в индейскую среду европ. музыки и муз. инструментов, из к-рых гитара, арфа и скрипка со временем стали гл. инструментами в нар. П. м.

Креольская музыка Парагвая, как и соседних Аргентины и Уругвая, сохраняет чётко выраженную европ. основу в мелосе, ладово-гармонич. строе, метроритмике. Индейское начало (гуарани) проявляется только в песенных текстах (преим. в лексике, а также в нек-рых традиционных темах и сюжетах нар. поэзии). Обладая стилистич. чертами, общими для креольской музыки Лат. Америки (см. *Латиноамериканская музыка*), креольская музыка Парагвая в то же время отличается нац. своеобразием. Самый популярный среди креольских танцев — т. н. парагвайская полька (с европ. полькой не имеет ничего общего, кроме названия)— подвижный парный танец в переменном метре ($^6/_8+^3/_4$), с синкопированной мелодией и характерной полиритмией между мелодич. голосом и аккомпанементом; генетически принадлежит к обширному семейству южноамер. креольских танцев 18 в. типа *самакуэки* и гато. Др. популярные креольские танцы — «Санта Фе», сьело (сьелито), голондрина, солито, вальс. Традиционные песенные жанры — парагвайская канcьон и гуарания. Канcьон мелодически и ритмически представляет собой парагвайскую польку с песенным текстом и исполняется в более медленном движении, чем танец. Гуарания как особая песенная форма создана в 1928 комп. Х. А. Флоресом и сразу приобрела большую популярность. Мелодии гуарании пишутся в метрах $^3/_4$ и $^6/_8$, в умеренном темпе, с характерной ритмич. фигурой инстр. сопровождения.

Гл. сольными и аккомпанирующими инструментами в креольской музыке Парагвая являются гитара и арфа. Они же служат базой широко распространённых в народном муз. быту небольших инстр. ансамблей, ис-

полняющих фольклорную и популярную авторскую музыку.

Профессиональная муз. деятельность развивалась медленно. Война за независимость дала толчок формированию воен. духовых оркестров, к-рые в 1-й пол. 19 в. были практически единственными постоянными муз.-исполнительскими коллективами. К 1840—1860-м гг. относятся первые театр. спектакли с музыкой, спорадически осуществлявшиеся небольшими гастролирующими труппами, выступления приезжих артистов и местных любителей. Оживление муз. деятельности наступило в последней четв. 19 в., когда гастроли итал. и испан. оперных и муз.-драматич. трупп стали более регулярными. В 80-х гг. 19 в. в Асунсьоне на сценах Нац. т-ра (ныне Муниципальный т-р) и т-ра «Олимп» были показаны оперы «Севильский цирюльник», «Лючия ди Ламмермур», «Норма» и «Сомнамбула», ряд оперетт и испан. *сарсуэл*. В 1890—1920-х гг. оперный репертуар значительно расширился прежде всего за счёт произв. итальянских (Дж. Верди, Дж. Пуччини, П. Масканьи, А. Бойто) и французских (Ш. Гуно, Ж. Бизе, Ж. Массне) композиторов. Для пост. оперных спектаклей были приспособлены старые и открыты новые помещения — «Андреуцци», «Эдем», «Гранадос», «Ска́ла» (все функционировали недолго). Многочисленные, хотя, как правило, очень недолговечные муз. об-ва (Музыкально-драматическое, 1902; Хоровое, 1908; Филармоническое, 1910; «Друзья иск-ва», 1915; Оркестровое, 1916; «Санта Сесилия», 1917, и др.), клубы («Прогресс», 1903; Национальный, 1903; Асунсьонский, 1906; «Унион», 1910, и др.), кружки, ассоциации устраивали концерты, в к-рых наряду с популярными отрывками из опер исполнялись произв. И. С. Баха, Й. Гайдна, Л. Бетховена, Ф. Листа, Ф. Шопена. Важное мероприятие в культурной жизни страны — создание в 1895 Парагвайского ин-та в Асунсьоне, имевшего муз. секцию и симф. оркестр. В 1913 в столице открылась Парагвайская гимназия, также имевшая муз. отделение с симф. оркестром и струнным «Гайдн-квартетом». Парагвайский ин-т и Парагвайская гимназия занимались, помимо учебной, активной конц. деятельностью, регулярно организуя выступления своих оркестров, струн. квартета (исполняли в основном классич. европ. музыку) и учеников муз. классов. К участию в этих концертах часто привлекались приезжие заруб. артисты. В 1934 институт и гимназия были объединены в Парагвайский атенеум; в нём имелись класс музыки, музыкально-театр. труппа, периодически ставившая спектакли, устраивались концерты.

Среди музыкантов Парагвая 2-й пол. 19 в. (б. ч. иностранцы) выделяются дирижёр дух. оркестров Ф. С. де Дюпюи, пианистка и педагог А. М. де Дюпюи, кларнетист К. Герреро, дирижёр оркестра Нац. т-ра И. Одриосола, певец, дирижёр и комп. Л. Каведаньи (издатель «Альбома популярных парагвайских музыкальных пьес»), пианистка и педагог И. Анистис, театр. дирижёр А. Кабиб, пианист и педагог Л. Тессада. Известные музыканты кон. 19 — нач. 20 вв.: Н. Пеллегрини — скрипач, дирижёр оркестра Парагвайского ин-та и композитор (один из авторов Нац. гимна, автор первой парагвайской сарсуэлы «Земля гуарани», 1912); Ф. Сентурион — скрипач, композитор, рук. оркестра и «Гайди-квартета»; М. Лефранк — дирижёр и композитор (сарсуэла «И на небесах нет покоя», 1918); Г. Соса Эскалада — гитарист и педагог; М. Моросоли — пианист и педагог, воспитавший мн. парагвайских пианистов.

В 20 в. выдвинулась группа талантливых композиторов ярко выраженной нац. ориентации: Х. М. Бёттнер — автор симфонии, балета «Сон Рене», орк. «Сюиты гуарани», симф. поэмы «Душа инки», фп. пьес, песен, а также монографии «Музыка и музыканты Парагвая» (1957); Р. Хименес, среди сочинений к-рого орк. «Парагвайская сюита» на нар. темы и ряд фп., скрипичных и вок. произв.; Х. А. Флорес, гуарании к-рого стали новым жанром нац. парагвайской песни; он также автор балета «Индеанка», симф. поэм «Гуарани», «Мбурикао» и др.; Э. Хименес, в числе произв. к-рого скрипичный концерт, симф. поэма «Песнь моей сельвы», кантата «Парагвай возродится», польки, гуарании и песни, в т. ч. нац. патриотич. песня «Серро Кора»; Х. К. Морено Гонсалес, наиболее выдающийся композитор Парагвая, автор муз. комедии «Ткачиха из Ньяндути» (1956), фп. и скрипичных концертов, симф. поэмы «Флейта Солнца» на темы гуарани, струн. квартета, фп. сонат и др. инстр. и вок. сочинений; К. Лара Баррейро, пишущий преим. орк. произв., среди них — «Парагвайская сюита», «Симфоническая поэма», концерт для фп. с оркестром. В числе авторов популярной музыки в нар. стиле (польки, вальсы, гуарании, песни) — И. Бенитес, О. Кардоса, Э. Мартинес, Х. В. Бенитес Санчес, С. Медина, С. Дентиче, Х. Фернандес Морено, С. Бенитес Рохас, Э. Бобадилья Касерес, С. Кортеси, Ф. Хименес. Среди концертирующих музыкантов: пианисты Э. Л. Брыницкий, Ф. Марин Ногерас, Л. Аранда, М. М. Сальседо, В. Альфаро, М. Л. Баэс Вергара, Н. Хименес; скрипачи Э. Миш, К. Эскобар; гитаристы А. П. Барриос, К. С. Годой, К. Талавера, Д. Р. Басуальдо, П. Эскобар Касерес, К. Баэс Альенде; арфисты Ф. Перес Кардосо, Д. Гарсиа, Л. Гонсалес, А. Киньонес; певицы С. Мендоса, Н. Туманова, Х. Окампос; исполнитель фольклорных песен А. Барбоса.

Муз. жизнь Парагвая не отличается активностью. Спектакли и симф. концерты даются нерегулярно. В 1940 в Асунсьоне открылось Муз.-педагогич. уч-ще. Функционирует ряд частных муз. об-в и уч. заведений с ограниченным числом учащихся. Музыканты объединены вместе с др. деятелями иск-ва, а также науки в «Ассоциацию парагвайских авторов» (осн. в 1951).

Лит.: Boettner J. M., Música y musicos del Paraguay, Asunción, [1957].

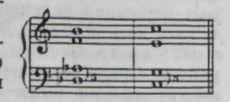
П. А. Иванов.

ПАРАКАПЗУ́К — арм. духовой муз. инструмент. Род *волынки*. Состоит из воздушного резервуара — меха, 2 спаренных мелодич. трубок с общим раструбом и 5 игровыми отверстиями на каждой, трубки для нагнетания воздуха. Звукоряд 6-ступенный. Техника игры обычная для волынок: на мелодич. трубках исполняют мелодию в унисон либо на одной играют мелодию, на другой выдерживают органный пункт (на тонике или доминанте). П. используется для сольной и ансамблевой (преим. с зурной) игры, а также в качестве аккомпанирующего инструмента. Репертуар — нар. песни (часто сатирич. и юмористич. содержания), пляски, а также самостоятельные сольные мелодии и эпич. народные сказы. П. выходит из употребления и встречается лишь в деревнях.

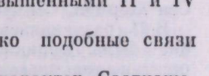
Лит.: Агаян М., Армянская ССР, М., 1955, с. 57; Лисициан С., Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1, Ер., 1958, с. 150 (на арм. яз.); Беляев В., Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 2, М., 1963, с. 129—30; Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975, с. 118.

С. Я. Левин.

ПАРАЛЛЕЛИ́ЗМ (от греч. *παράλληλος* — параллельный, букв.— находящийся или идущий рядом) — движение двух и более голосов многоголосной полифонич. или гомофонной муз. ткани с сохранением между ними того же интервала или интервалов («открытый» П.), а также нек-рые формы движения голосов в одну сторону («скрытый» П.). П. следует отличать от удвоения того же голоса в октаву и даже в несколько октав, постоянно используемого в проф. музыке. П. характерен для определённых видов нар. иск-ва нек-рых народов, муз. жанров (напр., рус. и укр. *кант*). Известен с древнейших времён; самые ранние формы проф. многоголосия строились на параллельном движении голосов, причём применялись П. не только терций, но также квинт, кварт и даже секунд (см. *Органум*). В последующее время в проф. музыке находил применение гл. обр. П. терций и секст. П. октав и квинт в 13—14 вв. был запрещён муз. теорией как нарушавший самостоятельность движения каждого из голосов. В 18 в. было установлено одно исключение из этого правила — параллельные квинты допускались при разрешении увеличенного квинтсекстаккорда VII ступени в тонику (т. н. «моцартовские квинты»):



В 17—18 вв. правило запрещения П. октав и квинт было распространено и на случаи «скрытого» П. (исключая т. н. «валторновые квинты») — движения голосов в одну сторону к октаве или квинте, а также такого ведения голосов, при к-ром параллельные октавы или квинты образуются на сильных долях тактов (хотя бы эти интервалы и не выдерживались на протяжении всего такта); был запрещён и переход к октаве или квинте противоположным движением голосов. Нек-рые теоретики (Дж. Царлино) рассматривали как нежелательное и последование двух параллельных больших терций из-за тритона, образуемого нижним тоном одного и верхним — другого:



На практике, исключая сочинения *строгого стиля* и учебные работы по гармонии и полифонии, все эти правила соблюдаются гл. обр. применительно к лучше всего слышимым крайним голосам муз. ткани. А с 19 в. П. квинт и целых созвучий нередко сознательно используется композиторами для достижения определённого художеств. эффекта (Дж. Пуччини, К. Дебюсси, И. Ф. Стравинский) или для воссоздания характера нар. музицирования, колорита старины («Реквием» Верди).

Лит.: Стасов В. В., Письмецо к г. Ростиславу про Глинку, «Театральный и музыкальный вестник», 1857, № 42 (то же в кн.: В. В. Стасов. Статьи о музыке, под ред. В. В. Протопопова, вып. 1, М., 1974, с. 352—57); Тюлин Ю. Н., Параллелизмы в музыкальной теории и практике, Л., 1938; Ambros A. W., Zur Lehre vom Quintenverbote, Lpz., 1859; Tappert W., Das Verbot der Quinten-Parallelen, Lpz., 1869; Riemann H., Von verdeckten Quinten und Oktaven, «Musikalisches Wochenblatt», 1840 (то же в сб.: Präludien und Studien, Bd 2, Lpz., 1900); Lemacher H., Plauderei über das Verbot von Parallelen, «ZfM», 1937, Bd 104; Ehrenberg A., Das Quinten und Oktavenparallelenverbot in systematischer Darstellung, Breslau, 1938.

ПАРАЛЛЕ́ЛЬНЫЕ ТОНА́ЛЬНОСТИ — в диатонич. системе мажора и минора пара тональностей противоположного наклонения, имеющих один и тот же состав осн. ступеней (одинаковые знаки при ключе); тоничч. трезвучия П. т. включают общую большую терцию. П. т. находятся в ближайшем родстве друг с другом. На основе общности ступенного состава П. т. могут объединяться в параллельно-переменный лад (см. *Переменный лад*). Развитие гармонии во 2-й пол. 19 и в 20 вв. расширило систему тональных связей на основе принципа П. т. Эмансипация особых диатонич. ладов (дорийского, фригийского и др.) привела нек-рых исследователей к мысли считать П. т. все гептатоники противоположного наклонения, если их звуковой состав одинаков (А. Н. Должанский), напр. С ионийский и е фригийский, С ионийский и d дорийский. Исследуя у Д. Д. Шостаковича лады с пониженными ступенями, Должанский усматривает (во 2-й фп. сонате) отношение П. т. между h-moll (с пониж. II, IV и VIII ступенями: h c d es fis g a b) и Es-dur (с повышенными II и IV ступенями: es fis g a b c d); однако подобные связи носят частный, индивидуализиров. характер. Соотношение П. т. в объединённой мажоро-минорной и хроматич. системах усложняется. Так, к одноимённому C-dur-moll П. т. будут одновременно и a-moll (либо A-dur-moll) и Es-dur (соответственно, Es-dur-moll). Отсюда тенденция к образованию цепных малотерцовых систем П. т. (по Э. Лендваи, в дальнейшем и малотерцовых однофункциональных «осей»).

Лит.: Должанский А. Н., О ладовой основе сочинений Шостаковича, «СМ», 1947, № 4, ²в сб.: Черты стиля Д. Шостаковича, М., 1962; Способин И. В., Элементарная теория музыки, М.—Л., 1951, ⁶1973; Холопова В. Н., О теории Эрнё Лендваи, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1, М., 1972; Lendvai E., Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks, в кн.: Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe, Bdpst, 1957.

Ю. Н. Холопов.

ПАРАФРА́ЗА (от греч. *παράφρασις* — пересказ). 1) Распространённое в 19 в. обозначение инстр. виртуозной фантазии, гл. обр. для фп., на темы популярных песен, оперных арий и т. п. Эти темы нередко подвергаются в П. значит. преобразованию, выступают в новых соотношениях друг с другом. Большая часть П. принадлежит к салонной музыке. Ряд художественно-значимых П. создан Ф. Листом (три П. на швейцарские мелодии в «Альбоме путешественника»; П. на песню Gaudeamus igitur; на темы оперы Верди «Риголетто»; на полонез из оперы Чайковского «Евгений Онегин» и др.).

2) Обозначение, применявшееся Х. Риманом, А. Шерингом и Ж. Гандшином для обработок хоральных мелодий в полифонич. сочинениях 13—16 вв., в к-рых оригинальная мелодия выступала в упрощённом и «обобщённом» виде.

Лит.: Friedländer E., Wagner-Liszt und die Kunst der Klavierbearbeitung, Detmold, 1922; Presser D., Die Opernbearbeitungen des 19. Jahrhunderts, «AfMw», 1955, Jahrg. 12, H. 3; Handschin J., Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter, «ZfMw», 1928, Jahrg. 10, H. 9/10.

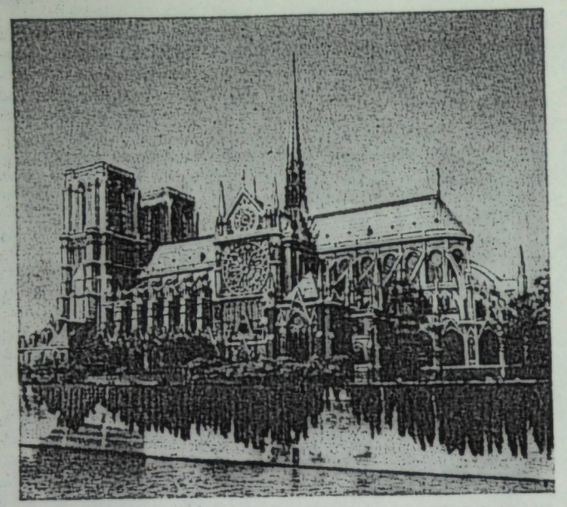
ПАРЕ́ (Paray) Поль (р. 24 V 1886, Трепор) — франц. дирижёр, пианист и композитор. Чл. Института Франции (1950). В 1911 окончил Парижскую консерваторию. Ученик Ж. Коссад, К. Леру, П. А. Видаля. С 1921 помощник дирижёра, в 1923—28 дирижёр концертов Ламурё, с 1928 — Муниципального оркестра Монте-Карло. В 1932—40 и с 1944 руководитель концертов Колонна. В годы оккупации Франции находился в Марселе, Монте-Карло. В 1952—63 гл. дирижёр оркестра в Детройте.

Соч.: балет — Смущённая Артемида (Artémis troublée, 1922, Париж); оратория Жанна д'Арк (1913); Месса памяти Жанны д'Арк (1931); для орк. — 2 симфонии; фантазия для фп. с орк.; камерно-инстр. ансамбли — фп. трио, струн. квартет и др.; фп. пьесы; песни.

Лит.: Landowski W. L., P. Paray, Lyon, [1956]; Stoddard H., Symphony conductors of the USA, N. Y., [1957]; Young P. M., World conductors, L., 1966.

И. А. Медведева.

ПАРИ́Ж (Paris) — столица Франции, один из крупнейших культурных центров Европы. 2455 тыс. жит. (1974). Большой П.— ок. 10 млн. жит. (1974). Уже в 12 в. при монастырях и церквах П. стали возникать школы (*метризы*), где особое внимание уделялось обучению музыке. Муз. жизнь сосредоточивалась в крупных соборах: Нотр-Дам, где сформировалась первая европ. школа хор. полифонии — Парижская, или Нотр-Дамская (среди её основателей — Перотин и Леонин), Сент-Шапель, Сен-Северен, Сен-Виктуор, Сент-Женевьев и др. В 1315 при ун-те был основан «Коллеж де Навар», ставший центром обучения иск-вам, в первую очередь музыке. В ср. века в П. ставились мистерии и литургич. драмы. Эти представления осуществлялись «Братством страстей господних», к-рое в 1402 получило монополию на пост. мистерий. В П. работали мн. крупные музыканты — Й. де Грохео, Иероним Моравский, Филипп де Витри, Арнуль Гребан и др. На службе у франц. королей находилось большое число музыкантов. Сложилась постоянная придв. капелла (уже в 14 в. включала многочисл. исполнителей). Осн. церемонии проходили в соборе Нотр-Дам. Большое место в них отводилось музыке. С сер. 15 в. в празднествах при дворе участвовала наряду с церк. музыкантами придв. капелла. Собственные капеллы содержали также нек-рые богатые горожане.



Собор Нотр-Дам.

В 16 в. муз. жизнь П. претерпела значит. изменения в связи с окончат. переводом корол. двора в Лувр. Укрепилась роль придв. капеллы. «Музыка короля» первоначально состояла из двух оркестров — «Камера» (лютнисты, корнетисты, трубачи и барабанщики) и «Большая конюшня» (скрипачи, гобоисты, флейтисты; позднее скрипачи были переданы в «Камеру», образовав внутри этого оркестра т. н. 24 скрипки короля).

Новые веяния в области муз. т-ра пришли из Италии. В 1581 итальянец Б. Бальтазарини пост. в Лувре «Комедийный балет королевы» на музыку Ж. де Болье и Ж. Сальмона — первый франц. балет. Была создана придв. балетная труппа (ballet du cour), представления к-рой отличались пышностью; в этих спектаклях объединялись элементы драмы, пения, инстр. музыки и танца. Среди корол. музыкантов выделялись А. де Риппе, Я. Аркадельт, К. де Сермизи; нек-рое время при дворе работал О. Лассо. Соборы Сент-Шапель и Нотр-Дам привлекали крупных музыкантов. Нередко певцы обеих церквей выступали совместно и участвовали в богослужениях и процессиях. Ослабевало значение ун-та как центра муз. образования, хотя в нём учились К. Жанекен, К. Гудимель и др.; существовала лютневая школа (открыта в 1530 О. Фине), издавались муз. труды. В П. возникли новые центры муз. образования. В 1570 Ж. Тибо де Курвиль и Ж. А. Баиф основали Академию поэзии и музыки (существовала до 1584), членами к-рой могли стать как проф. музыканты, так и любители (принимались и иностранцы). Академия устраивала концерты (в доме Баифа). Особо культивировались пение и игра на лире. В статусе академии не было предусмотрено систематич. обучение музыке, однако крупные мастера, в т. ч. Тибо де Курвиль, певец Ж. де Болье, К. Ле Жен, Ж. Модюи, давали уроки пения и игры на муз. инструментах. Заметная роль в муз. жизни П. принадлежала Корпорации корол. музыкантов (Roi des joueurs d'instruments). Известны имена более 500 музыкантов, входивших в неё. С 1581 из их числа назначался спец. муз. управляющий. Парижские музыканты объединялись в два братства — Сен-Жюльен (парижское отделение Корпорации корол. музыкантов), члены к-рого играли во время всевозможных церемоний, торжественных вечеров, в домах знатных горожан, и Сент-Сесиль, объединявшее музыкантов, участвовавших в процессиях. Существ. роль принадлежала аристократич. салонам, среди к-рых выделялся салон графини де Рец, где выступали мн. выдающиеся музыканты того времени.

В 16 в. П. становится одним из центров нотоиздательского дела и изготовления муз. инструментов. В 1528 П. Аттеньян совм. с П. Отеном основал муз. изд-во (существовало до 1557). Во 2-й пол. 16 в. выделялась фирма Р. Баллара и А. Ле Руа (осн. в 1551, впоследствии её возглавляли сыновья и внуки Баллара), игравшая ведущую роль в нотоиздательском деле вплоть до кон. 18 в. В сер. 16 в. начали объединяться в цехи инстр. мастера, создавшие в 1599 собств. корпорацию. Среди крупнейших мастеров и торговцев муз. инструментами были К. и Р. Дени, П. Обри.

В 17 в. в связи с дальнейшим укреплением корол. власти усилилось влияние двора на культурную жизнь П. При дворе проводились многочисл. муз. вечера, спектакли, празднества. Ведущая роль в них принадлежала «Музыке короля», к-рая к царствованию Людовика XIV состояла из 3 групп: «Камера», включавшая 2 оркестра — «Большой, или 24 скрипки короля» (постоянно находился в П.) и «Малый, или 16 скрипок короля» (сопровождал короля в путешествиях); «Капелла» (объединяла вокалистов); «Большая конюшня» (оркестр охотничьей дух. музыки). С 1653 «Музыку короля» возглавлял Ж. Б. Люлли, к-рый расширил составы этих групп, объединил «Камеру» с «Капеллой».

Среди муз. развлечений главными оставались представления придв. балета. Спектакли давались в Лувре, в Арсенале, в т-ре «Пале-Кардиналь» (открыт в 1641, с 1642 — «Пале-Руаяль»). В сер. 17 в. при дворе усилились итал. влияния. Насаждению итал. театр. традиций способствовал кардинал Мазарини, к-рый привлёк в П. композиторов и оперные труппы из Рима, Венеции, Болоньи, познакомившие франц. публику с новым для неё жанром оперы. Первая итал. опера, исполненная во Франции,— «Орфей и Эвридика» Л. Росси (1647). Царствование Людовика XIV отмечено необычайной пышностью придв. жизни, стремлением парижского двора и феодальной аристократии к роскоши и развлечениям. В П. возникали разнообразные формы муз. т-ра, культивировавшие преим. мифологич. или аллегорич. представления в духе классицизма. Ведущими жанрами становятся пастораль, состоявшая из муз. интермедий, комедия-балет (авторами этих спектаклей были Люлли и Ж. Б. Мольер), опера-балет, классич. тип к-рой создан Люлли. В 1653—87 Люлли возглавлял практически всю муз. жизнь П. Наиболее значит. спектакли ставились в специально воздвигнутом в Тюильри т-ре (открыт в 1660 оперой «Ксеркс» Кавалли). В 1661 была осн. «Корол. академия танца» во главе с П. Бошаном (существовала до 1670). В 1669 комп. Р. Камбер и поэт П. Перрен получили патент на организацию постоянного оперного т-ра, к-рый открылся в 1671 (оперой «Помона» Камбера и Перрена) под назв. «Корол. академия музыки». С 1672 т-р возглавлял Люлли, получивший монополию на оперные пост. во Франции. Спектакли давались в разл. помещениях, в т. ч. в т-ре «Пале-Руаяль». Интенсивной была муз. жизнь и вне двора. Собств. капеллы содержали влиятельные вельможи и богатые горожане. В их домах ставились спектакли (в 1639 кардинал Ришельё устроил балетный спектакль в честь рождения Людовика XIV, повторенный затем в Ратуше). Комич. оперы в нар. духе давались на ярмарках (в предместьях Сен-Жермен, Сен-Лоран и др.).

В П. развивалась также конц. жизнь, однако в 17 в. она была привилегией избранных. Популярностью пользовались пьесы для инстр. ансамблей, лютневая музыка, вок. арии. В придв. концертах, а также на вечерах в доме Мазарини выступали певцы М. де Ламбер, С. Ле Камю, Ж. Б. Боссе, Б. де Басильи, Л. де Мольe, Ф. де Шанси, Ж. де Камбефор и др. Домашние концерты устраивали: придв. музыкант Людовика XIV Ж. Шампион де Шамбоньер (основал L'assemblée des honnestes curieux), лютнист Ж. Галло-младший, виолист А. Форкре, гитарист Р. Медар и др. Итал. музыка крупные музыканты из Италии, преим. певцы, виолисты (позже — скрипачи), органисты, чембалисты.

После переселения короля в Версаль (1682) и смерти Люлли (1687) влияние двора стало ослабевать. Усилилось противоборство между придв. и гор. культурами, всё большее значение приобретали новые муз. очаги, менее зависимые от двора и культивировавшие более демократич. формы музицирования.

В 18 в. в центре муз. жизни оставался театр. В 30—60-х гг. в придв. опере — «Корол. академии музыки» ведущее положение занял Ж. Ф. Рамо, что вызвало борьбу «люллистов» и «рамистов». В 50-х гг. в П. развернулась острая полемика по вопросам оперного иск-ва между сторонниками (буржуазно-демократич. круги) и противниками (представители аристократии) итал. оперы-буффа — т. н. *«война буффонов»* (возникла в связи с приездом в П. в 1752 итал. оперной труппы, поставившей ряд опер-буффа, в т. ч. «Служанку-госпожу» Перголези). Сторонников оперы-буффа поддерживали энциклопедисты — Д. Дидро, Ж. Л. Д'Аламбер и прежде всего Ж. Ж. Руссо, деятельность к-рых способствовала формированию новой оперной эстетики. В П. были пост. первая франц. комич. опера «Деревенский колдун» Руссо (1752), а также оперы Э. Дуни, Ф. Филидора, П. А. Монсиньи и др. Ведущим жанром становится *комическая опера*. Благодаря своему демократизму она пользовалась всё большим успехом, спектакли посещались и широкой публикой. Комич. оперы (франц. и итал.) ставились в т-ре «Опера комик» (осн. в 1715, своё наименование получил в 1801).

В 70-х гг. произошли коренные изменения в репертуаре «Корол. академии музыки». Пост. в П. опер К. В. Глюка «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779) обострила борьбу муз. направлений. Против Глюка выступали и приверженцы старой французской, и сторонники итал. оперы, противопоставлявшие ему традиционное творчество Н. Пиччинни. Борьба «глюкистов» и «пиччинистов» (победил Глюк), отразившая глубокие идеологич. сдвиги во Франции 2-й пол. 18 в., продолжалась вплоть до Великой франц. революции. В 18 в. на сцене «Корол. академии музыки» выступали певцы М. С. Арну, Р. Л. Дюгазон, Ж. Б. Мартен и др.; балерины М. А. Камарго, М. М. Гимар; танцовщик и балетм. Ж. Ж. Новер и др.

В 18 в. в связи с ростом влияния буржуазии изменился характер конц. жизни. Постепенно концерты вышли за рамки аристократич. салонов. В 1725 А. Даникан-Филидор организовал регулярные публичные *«Духовные концерты»* (проходили в Швейцарском зале дворца Тюильри свыше 60 лет). С 1769 с «Духовными концертами» начало конкурировать об-во «Концерты любителей» (осн. Ф. Ж. Госсеком), преемником которого в 1780 стало об-во «Концерты Олимпийской ложи» (по его заказу писали мн. композиторы, в т. ч. Й. Гайдн). Более замкнутый характер носили вечера об-ва «Дети Аполлона» и «Об-ва концертов-соревнований» (Société du concert d'émulation), где музицировали профессионалы и аристократы-любители. С 1769 давались благотворит. концерты в Галерее королевы (Galerie de la reine). «Корол. академия музыки» также устраивала ежегодные циклы концертов в Тюильрийском саду. Заметная роль принадлежала и концертам, проводившимся по частной инициативе. Ещё в 1724 мадам де При основала Итальянские концерты (давались дважды в неделю в одном из залов Лувра), под покровительством принца Конти образовалось об-во «Мелофилетов», объединявшее любителей музыки. Многие придворные содержали музыкантов и даже оркестры, заказывали соч. крупным композиторам (В. А. Моцарт написал по заказу герцога де Гинеса для него и его дочери концерт для фп. и арфы). В частных салонах выступали Ф. Куперен, Рамо, Я. Стамиц, Госсек. Так, напр., Госсек был в 1754—62 капельмейстером у генерального откупщика Ла Пуплиньера, концерты в доме к-рого считались лучшими в городе. В 70-х гг. зародилась традиция проведения спектаклей, концертов и фестивалей в крупнейших садах и парках, доступных для широкой публики. Центрами духовной музыки по-прежнему оставались соборы Нотр-Дам и Сент-Шапель, а также церкви Сен-Круа де ла Бретонри, Сен-Поль, Сен-Сюльпис, Сен-Жерве, где сформировалась традиция франц. органной школы. В 18 в. П. стал одним из крупных очагов европ. муз.-теоретич. мысли и муз. образования. Здесь выходили энциклопедии (в т. ч. «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремёсел», т. 1—35, 1751—80, в к-рой помещены мн. статьи Руссо о музыке), а также учебники, словари, теоретич. труды. В 1713 была открыта Школа танца и инстр. иск-ва (первонач. назв. «Магазин» — букв. «склад», по зданию, где она располагалась). В 1784 Госсек создал при «Корол. академии музыки» Корол. школу пения и декламации.



Концертный зал Парижской консерватории. С рисунка 19 века.

Великая франц. революция способствовала демократизации всех форм муз. жизни, большое место заняли массовые жанры, в т. ч. марши и песни (среди их создателей — Э. Мегюль, Госсек, Ж. Ф. Лесюэр). При штурме и взятии нар. массами дворца Тюильри 10 авг. 1792 как символ революц. борьбы звучала «*Марсельеза*» (создана К. Ж. Руже де Лилем, через марсельских добровольцев попала в П.). Т-ры были переданы в распоряжение гор. властей, а позже — правительственных чиновников. Возникли новые труппы, репертуар к-рых отличался демократич. направленностью. Вместо пышных придв. церемоний устраивались массовые празднества (на больших площадях), важной составной частью к-рых была музыка; в них участвовали сотни певцов и музыкантов, нередко звучали революц. песни. Появились новые жанры и в т-ре. На сцене «Корол. академии музыки» ставились спектакли-апофеозы, агитац. оперы с использованием больших хор. масс («Республиканская избранница, или Праздник разума» Гретри, 1794; «Триумф республики, или Лагерь при Гранпре» Госсека, 1793), а также *«оперы спасения»*, окрашенные романтикой революц. борьбы против тирании («Лодоиска» и «Водовоз» Керубини, 1791 и 1800; «Пещера» Лесюэра, 1793). Революц. преобразования коснулись и системы муз. образования. Были упразднены церк.

школы (метризы); созданная в 1792 музыкальная школа Национальной гвардии слилась в 1793 с Королевской школой пения и декламации, образовав Нац. муз. ин-т (с 1795 — Консерватория музыки и декламации). П. становится важнейшим центром муз. образования.

В 19 в. возникали разл. формы муз. жизни, отвечавшие новым социальным условиям. По-прежнему большой обществ. резонанс имели оперные спектакли. П. наряду с крупными итал. городами на протяжении большей части 19 в. был центром европ. оперного искусства. «Корол. академия музыки» неоднократно меняла своё местопребывание (в 1821—73 — в зале на улице Пельтье — «Саль де ла рю Ле Пельтье») и название (в т. ч. в 1804—14 — «Имп. академия музыки», в 1815—71 — «Корол. академия музыки и танца», в 1871—75 — «Нац. академия музыки и танца»; с 1831 было введено гос. управление т-ром и установлена дотация; с 1875 спектакли проходят в здании, построенном по проекту арх. Ш. Гарнье, т-р стал называться «*Гранд-Опера*»). Спектакли отличались высоким исполнительским уровнем. Среди руководителей т-ра были видные музыканты — Р. Крейцер, Ф. Хабенек, Ш. Ламурё, Э. Колонн, П. Видаль. На его сцене выступали известные певцы — Ж. Л. Дюпре, Ж. Л. Ласаль, В. Морель, Ж. Ф. Дельмас, Э. и Я. Решке; певицы — П. Виардо, М. Малибран, Д. Арто, А. Патти; танцовщицы — М. Тальони, Ф. Эльслер, К. Гризи, Ф. Черрито; танцовщики и балетмейстеры — Ф. Тальони, М. Коралли, Ж. Перро, А. Сен-Леон и др. Основу репертуара в 1-й пол. 19 в. составляли романтич. оперы Ф. Обера, Ф. Галеви, А. Буальдьё, Ф. Герольда. Сложился жанр *большой оперы*, крупнейшим представителем к-рого был Дж. Мейербер. В 30-е гг. 19 в. упрочилась слава П. как мирового муз. центра, привлекавшего крупнейших музыкантов из др. стран. Здесь работали Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, впервые ставились мн. их произв. Во 2-й пол. 19 в. репертуар «Гранд-Опера» обновляется, однако ему была свойственна известная консервативность. Иной характер носила деятельность более демократичного т-ра «Опера комик» (т-р также неоднократно менял своё местопребывание, с 1898 находится в т. н. «третьем зале Фавар», специально выстроенном по проекту арх. Л. С. Бернне). Этот т-р способствовал развитию нац. иск-ва. Здесь состоялись премьеры мн. произв. Обера, Герольда, А. Адана, Ф. Давида, Ф. Флотова, Ж. Массне, Ш. Гуно, А. Тома, Ж. Бизе, К. Сен-Санса, Л. Делиба, Э. Лало, Ж. Оффенбаха, а в нач. 20 в.— К. Дебюсси, П. Дюка, Г. Шарпантье. Картину муз.-театр. жизни дополняли небольшие труппы, в отдельные периоды успешно конкурировавшие с осн. т-рами. В их числе — Франц. т-р оперы-буффа (преобразованный из «Театра Месьё»), Итальянская опера, сыгравшая важную роль в пропаганде творчества Россини (в 1824 он возглавлял труппу т-ра), а позже Дж. Верди. В 1851 был создан «Театр лирик». На его сцене ставились мн. оперы Гуно, в творчестве к-рого получил наиболее совершенное воплощение жанр *лирической оперы*. Здесь впервые в П. прозвучало немало новых опер, в т. ч. «Троянцы» Берлиоза, «Искатели жемчуга» Бизе, «Риголетто» и «Травиата» Верди. Оперные спектакли шли также на сцене драм. т-ров, в т. ч. т-ра «Одеон» (осн. в 1808; в разные годы его руководителями были Г. Спонтини, Ф. Паэр).

Годы Второй империи (1852—70) отмечены увлечением кафе-концертами, театр. ревю, иск-вом шансонье, возникали многочисл. т-ры лёгких жанров, где ставились оперетты, водевили, фарсы. Среди создателей жанра оперетты — Оффенбах, Ш. Лекок, Ф. Эрве. Были открыты т-ры «Буфф-Паризьен» (1855, его основатель и рук. до 1866 Оффенбах, к-рый возглавлял в 1872—76 т-р «Гете»), «Дежазе» (1859), «Фоли драматик» (1862), «Фоли бержер» (1872; позже стал мюзик-холлом).

По интенсивности и разнообразию конц. жизни П. в 19 в. занимал одно из первых мест в Европе. Наряду с франц. музыкантами здесь выступали иностр. виртуозы (в основном в аристократич. салонах и кружках). С П. связана творч. деятельность Ф. Листа (30—40-е гг.) и Ф. Шопена, здесь концертировали Н. Паганини, А. Вьётан, Ф. Калькбреннер, З. Тальберг, и мн. др. музыканты. Ряд старых конц. об-в, в т. ч. «Духовные концерты», распался в период революции и правления Наполеона, уступив место более демократич. и часто коммерч. начинаниям. Возникли первоклассные симф. оркестры. В 1828 Ф. Хабенек основал «Об-во концертов Парижской консерватории», где выступали не только известные проф. музыканты, но и студенты. Концерты проходили в зале на Меню-Плезир, позже в «Театре Елисейских полей» (открыт в 1913); разнообразные программы включали симф., камерную музыку. В 1851 Ж. Падлу организовал «Об-во молодых артистов консерватории», также проводившее общедоступные циклы концертов классич. музыки (в зале А. Герца); в 1861 на основе этого об-ва возникли «Нар. концерты классич. музыки» (существовали до 1884; возобновлены Падлу в 1886—87; с 1920 возрождены дирижёром Рене-Батоном как «Ассоциация концертов Падлу», дающая воскресные концерты). В 1873 по инициативе издателя Ж. Хартмана было создано ещё одно значит. конц. об-во — «Нац. концерты» (с 1874 — «Концерты Шатле», затем «Концерты Колонна», по имени их первого дирижёра Э. Колонна). Это об-во и его оркестр сыграли значит. роль в пропаганде франц. музыки, особенно соч. Г. Берлиоза и С. Франка. В «Концертах Колонна» дирижировали Р. Штраус, Х. Рихтер, Ф. Мотль, А. Никиш, Э. Григ, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков. В том же 1873 по инициативе дирижёра Ш. Ламурё осн. «Об-во священной гармонии» (Société de l'Harmonie sacrée), в концертах к-рого впервые прозвучал в П. ряд монументальных произв. И. С. Баха и Г. Ф. Генделя (в 1881 преобразовано в «Об-во новых концертов», с 1897, после объединения с «Концертами оперы», руководимыми К. Шевийяром,— в «Концерты Ламурё»). Существ. роль на протяжении 19 в. играли также об-ва: «Концерты Валентино» (1837—41), «Духовные концерты в Сорбонне» (1898—1914) и др. Камерную музыку пропагандировали «Об-во духовых инструментов» (Société des Instruments à vent), «Совр. об-во струн. инструментов» (1895), «Классич. об-во», созданное на базе квартета Э. Лало (осн. в 1855), «Ассоциация камерной музыки», созданная Ламурё. Большую роль в обновлении и утверждении нац. традиций франц. музыки сыграло *Национальное музыкальное общество* (осн. в 1871 К. Сен-Сансом и Р. Бюссином при поддержке С. Франка). Значит. развитие получило и хор. исполнительство, к-рое постепенно перемещалось из церквей в конц. залы. Ещё в 1820 Ш. Сельер основал об-во духовной музыки «Сесильенс». Большую роль сыграли хоры любительского об-ва «*Орфеон*» (в 1835 нек-рые муж. хоры включали до 300 человек). В сер. 19 в. насчитывалось (с многочисл. филиалами в провинции) более 1500 хоров (60 000 человек). Среди их руководителей — Г. Л. Вилем, Ж. Юбер, Гуно, Ф. Э. Ж. Базен, Падлу. В концертах «Об-ва вокальной религ. и классич. музыки» (Société pour la musique vocale religieuse et classique, осн. в 1843) исполнялись произв. композиторов 16—17 вв. В 1879 возникло об-во «Конкордия», специализировавшееся на исп. произв. Баха и Генделя, в 1892 — «Ассоциация певцов Сен-Жервез», пропагандировавшая музыку эпохи Ренессанса, в нач. 20 в. — Баховское (1904) и Генделевское (1908) об-ва.

В П. расцвёл жанр *шансон*, нередко носивший остросоциальный критич. характер. Имена шансонье пользовались большой популярностью; одного из них — Г. Монтегюса неоднократно слушал и высоко ценил В. И. Ленин. Оживлению муз. жизни П. в кон. 19 — нач. 20 вв. способствовали всемирные выставки, сопровождавшиеся насыщенными конц. программами. К выставке 1878 был открыт зал Трокадеро, служивший (до 1937) местом спектаклей и концертов. В нач. 20 в. большим событием в муз. жизни П. стали «*Русские сезоны*» (организованы в 1907 С. П. Дягилевым), познакомившие франц. публику с достижениями рус. музыки, оперного и балетного иск-ва, крупнейшими исполнителями (выступали С. В. Рахманинов, Ф. И. Шаляпин, А. П. Павлова, В. Ф. Нижинский и др.). В П. продолжало развиваться органное иск-во. Во многих соборах города работали выдающиеся музыканты, способствовавшие развитию романтич. стиля органного исполнительства, — Сен-Санс, Франк, Ш. Турнемир и др. В ряде церквей фирма «Кавайе-Коль» установила новые и реконструировала старые органы. Органные концерты проходили также в зале Трокадеро. На протяжении большей части 19 в. муз. кадры готовила по-прежнему консерватория, к-рую возглавляли крупные музыканты — Ф. Перн, Л. Керубини, Ф. Обер, А. Тома, Т. Ф. К. Дюбуа, К. Дальвенкур. Среди частных уч. заведений выделялись школа Нидермейера, готовившая композиторов и органистов (открыта в 1853 на основе реорганизованного Ин-та церк. музыки, созданного в 1817 А. Э. Шороном), крупное уч. заведение консерваторского типа «Схола канторум» (осн. в 1894 по инициативе В. д'Энди, к-рый был её директором в течение мн. лет, Ш. Борда и А. Гильмана). Муз. жизнь города широко освещалась в прессе: мн. ведущие газеты имели постоянный муз. раздел. В П. были сосредоточены издательские фирмы (Костелла, Амель, Дюран, Эшиг, Лероль, Ледюк, Лемуан, Сенар и др.).

После 1-й мировой войны 1914—18 в значит. степени изменился характер муз. жизни П. Продолжали свою деятельность конц. об-ва, возникшие в 19 в. На первый план выдвинулись разл. композиторские группы, во многом определяющие пути развития совр. музыки. Среди них — «*Шестёрка*», сложившаяся к 1920 (в неё входили Л. Дюрей, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер), аркёйская школа (творч. группа молодых музыкантов, объединившаяся в нач. 20-х гг. вокруг Э. Сати), «*Молодая Франция*» (возникла в 1935, манифест опубл. в 1936; среди её членов — О. Мессиан, А. Жоливе, Даниель-Лесюр, И. Бодрие). Большое значение имело создание Нар. муз. федерации (1936), входившей в антифаш. Нар. фронт и объединявшей в своих рядах мн. прогрессивных музыкантов Франции. П. по-прежнему оставался местом премьер большинства произв. франц. композиторов, здесь регулярно гастролировали ведущие солисты мира. Возросла роль П. как мирового центра муз. образования, в первую очередь подготовки композиторов. В консерватории, «Схола канторум», а также во вновь созданных «Эколь нормаль» (осн. в 1919 А. Корто и А. Манжо) и Амер. консерватории в Фонтенбло (осн. в 1918 Ф. Л. Казадезюсом) получали образование и совершенствовались музыканты мн. стран. В 1937 значит. событием муз. жизни стали мероприятия, проводившиеся в связи с очередной Всемирной выставкой, в т. ч. гастроли сов. артистов, первый во Франции Междунар. конкурс и конгресс вокалистов, открытие зала Шайо.

Во время фашистской оккупации в годы 2-й мировой войны 1939—45 муз. жизнь П. фактически замерла. Исключением явилась организация в 1943 по инициативе Ж. Тибо и М. Лонг конкурса пианистов и скрипачей (вначале — национальный, с 1946 — международный), символизировавшего протест против подавления нац. культуры.

После освобождения страны т-ры возобновили пост. опер и балетов франц. авторов, в концертах вновь звучали произв. отечеств. композиторов, находившиеся под запретом. Возродилась деятельность большинства прежних муз. учреждений, были созданы новые. Однако П. в значит. степени утратил роль центра мировой муз. культуры, что объяснялось снижением художеств. уровня мн. коллективов, недостатком средств и эмиграцией ряда ведущих музыкантов. Большие трудности пережили оба муз. т-ра столицы —«Гранд-Опера» и «Опера комик». После войны было осуществлено организационное объединение руководства обеих трупп, предусмотренное декретом правительства от 1939. Постепенно т-р «Опера комик» терял самостоятельность, превращаясь по существу в филиал «Гранд-Опера», а в 1972 прекратил существование (с 1973 функционирует как уч. оперная студия). В 1954 в П. был создан «Театр Наций» (его спектакли проходят в разных театр. помещениях, в т. ч. в «Театре Елисейских полей», «Театре Сары Бернар»), где выступают оперные, балетные, драм., этнографич. коллективы мн. стран. В 50—60-х гг. не отличалась активностью деятельность «Гранд-Опера» (с 40-х гг. репертуар т-ра обновлялся медленно). Лишь в 70-х гг., когда т-р после капитальной реставрации (1971—72) возобновил свою деятельность под рук. нового директора — комп. Р. Либермана, наметилась тенденция к подъёму художеств. уровня спектаклей.

Основой конц. жизни в послевоенные годы остаются прежние конц. общества, прежде всего деятельность музыкантов двух главных оркестров П.— Гос. симф. оркестра Франц. радио и телевидения (осн. в 1954) и Национального оркестра. В 1967 был основан Парижский оркестр под рук. Ш. Мюнша, объединивший лучших музыкантов и вскоре ставший ведущим коллективом столицы. Наряду с ними действует много конц. бюро и частных импресарио. С кон. 40-х гг. П. стал одним из центров авангардистских течений в музыке, не пользующихся, однако, вниманием широкой аудитории. В 1948 П. Шеффер основал Группу исследований, занимавшуюся экспериментами в области электронной и конкретной музыки, в 1947 М. Охана — группу «Зодиак», в 1954 П. Булез — концерты под назв. «Domaine musicale» (в 1967—73 их возглавлял комп. Ж. Ами, в 1974 они прекратились).

В П. проводятся: Междунар. конкурс пианистов и скрипачей им. М. Лонг — Ж. Тибо, конкурс пианистов им. М. Тальяферро (1957—68), конкурс пианистов им. Д. Чифры в Версале (с 1968), конкурс гитаристов (1959, с 1961 — международный; до 1963 под назв. «Интернациональный кубок гитаристов», с 1964 — Междунар. конкурс гитары Франц. радио и телевидения), конкурс исполнителей франц. вок. музыки (осн. в 1957 по инициативе певицы М. Жерар, с 1959 — международный), конкурс вокалистов им. Н. Перуджа (с 1960), конкурс арфистов и др. Значит. резонанс получили в кон. 50-х гг. Междунар. хор. олимпиады. Ежегодно проводится ряд фестивалей, среди к-рых выделяются: Осенний фестиваль, посв. классич. музыке, Парижский фестиваль музыки 20 в. (осн. в 1952 Н. Набоковым), Междунар. фестиваль танца, театр. фестивали в «Театре Наций». Центрами конц. жизни являются залы «*Гаво*» и «*Плейель*», Дома Радио, в летние месяцы — Дворец Шайо, открытые эстрады парков и садов; массовые муз. мероприятия проходят в «Театре Наций», Дворце конгрессов (открыт в 1975). Лёгкая музыка, и прежде всего эстр. песня, звучит в больших кабаре—«Казино де Пари», «Олимпия», «Одеон», «Фоли бержер».

В П. сосредоточены важнейшие муз. науч.-исследоват. учреждения, в т. ч. Ин-т музыковедения, Ин-т по исследованию и координации акустики и музыки (осн. в 1975, возглавляет его Булез). Осн. хранилищами архивных материалов, книг о музыке, нот являются Нац. б-ка (отделение музыки создано в 1935), Б-ка и Музей муз. инструментов при консерватории, Б-ка

оперы, этномуз. отделение Музея человека, Музей традиционных иск-в и др. В П. находятся крупнейшие муз. ассоциации и учреждения Франции, в т. ч. Нац. муз. комитет Франции, Муз. федерация, правление об-ва «Музыкальная молодёжь Франции», Академия грампластинки им. Ш. Кро и др. П.— резиденция *Международного музыкального совета* при ЮНЕСКО. В П. издаются муз. журналы, в т. ч. «Revue musicale» (1817—35), «Revue de musicologie» (с 1917), «Journal musical français» (1951—66), «Courrier musical de France» (с 1963), «Diapason» (с 1956), «Harmonie» (с 1964), «Musique en jeu» (с 1970).

Лит.: Луначарский А. В., Парижские письма, «Театр и искусство», 1913, 9 июня, то же, под назв. Русские спектакли в Париже, в его кн.: В мире музыки, ²М., 1971; его же, Борис Годунов по-французски, «День», 1913, 31 окт.; его же, Русские спектакли в Париже, «Современник», 1914, кн. 14—15, см. также в его кн.: В мире музыки, ²М., 1971; Sauval H., Histoire et recherches des antiquités de la villa de Paris, t. 1—3, P., 1724; Beauchamps P.-Fr. G. de, Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusques à présent, v. 1—3, P., 1735; Parfaict Fr. et C. l., Dictionnaire des théâtres de Paris, v. 1—7, P., 1756; Travenol L., Durey de Noinville J., Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France, ²pt. 1—2, P., 1757; Blaze Fr. H. J. dit Castil, Théâtres lyriques de Paris, v. 1—3, P., 1855—56; Jullien A., La comedie à la cour de Louis XVI, P., 1875; Ezvard du Faye, Théâtres lyriques de Paris. 1671—1847, P., 1878; Vidal A., La chapelle St. Julien-des-menestriers et les ménestrels à Paris, P., 1878; Auriac E. d', La corporation des ménestriers et le Roi des violons, P., 1880; Robert G., La musique à Paris, P., 1895—1900; Pierre C. V. D., Notes inédites sur la musique de la Chapelle royale, P., 1899; Albert M., Les théâtres de la Foire (1660—1789), P., 1900; его же, Les théâtres des boulevards (1789—1848), P., 1902; Gastoué A., Histoire du chant liturgique à Paris, P., 1904; Lecomte L. H., Histoire des théâtres de Paris. 1402—1904, P., 1905; Tiersot J., Les fêtes et les chants de la révolution française, P., 1908 (рус. пер. — Тьерсо Ж. Б. Э., Песни и празднества Французской революции, М., [1917], ²1933); Combarieu J., Histoire de la musique..., t. 1 — Des origines á la fin du XVI siècle, P., 1913 (рус. пер. отд. глав, в кн.: Комбарьё Ж., Французская музыка XVI века, М., 1932); Prod'homme J. G., L'Opéra (1669—1925), P., 1925; Indy V. d', La schola cantorum, P., 1927; Mélese P., Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV..., v. 1—2, P., [1935]; Vaillat L., La danse à l'Opéra de Paris, P., 1951; Lejeune A., Wolff St., Les quinze salles de l'Opéra de Paris. 1669—1955, P., 1955; Wolff St., L'Opera an Palais Garnier (1875—1962), P., 1962.

Л. Г. Григорьев.

ПАРИ́ЖСКАЯ КОНСЕРВАТО́РИЯ (Conservatoire National Supérieur de Musique)— старейшее в Европе светское проф. муз. учебное заведение (в 1816—70 называлась Королевской школой музыки). Основана в Париже декретом Нац. конвента от 3 авг. 1795 на базе существовавшей с 1784 Королевской школы пения и декламации (École Royale de Chant; основатель Ф. Ж. Госсек) и Муз. школы Нац. гвардии (École Gratuite de Musique de la Garde Nationale; создана в 1792; в 1793—95 — Нац. муз. ин-т). Основателем и первым руководителем П. к. был Б. Саррет. В первые же годы своей деятельности П. к. выросла в ведущее уч. заведение страны и уже в 1797 насчитывала 125 преподавателей и около 600 уч-ся; при П. к. существовали также типография и нотный магазин. В 19 в. происходило совершенствование структуры, методов преподавания, расширение круга дисциплин. В П. к. стали обучать игре на всех традиционных муз. инструментах, пению, драм. иск-ву, истории и теории музыки. В 1812 при П. к. был создан пансионат и учреждены стипендии для неимущих студентов. Тогда же открылся консерваторский т-р, проводивший публичные репетиции спектаклей. Устраивались концерты студентов. В 1817 при консерватории была открыта Начальная школа пения. В 1828 было создано «Общество концертов Парижской консерватории», поныне играющее заметную роль в муз. жизни города (инициатор и руководитель его симф. собраний Ф. Хабенек). Концерты давались в здании консерватории, а также периодически в оперных т-рах. Особенности статуса П. к.— почти полное отсутствие возрастных границ для поступающих и своеобразная система конкурсных испытаний и премирования уч-ся при переходе с курса на курс и по окончании учёбы. С 1803 студенты, наиболее успешно окончившие курс композиции, отмечаются *Римскими премиями*.

На протяжении 19—20 вв. во главе П. к. стояли ми. крупнейшие композиторы, в т. ч. Л. Керубини (1822—1842), Ф. Обер (1842—71), А. Тома (1871—96), Т. Дюбуа (1896—1905), Г. Форе (1905—19), позже — К. Дельвенкур, М. Дюпре, Р. Лушёр. Среди педагогов П. к. были такие видные музыканты, как Ф. Паэр, Ж. Ф. Лесюэр, А. Рейха, Ф. Ж. Фетис, Ф. Галеви, Т. Крейцер, А. Адан, М. Гарсиа, Ш. М. Видор, И. Филипп, А. Жедальж, П. Дюка, В. д'Энди, А. Корто, Д. Мийо и др. Уже в нач. 19 в. П. к. стала центром муз.-образовательной деятельности во Франции; в её ведение были переданы уч. заведения, открытые в Лилле (1810) и Тулузе (1826); под её наблюдением находятся муз. уч. заведения среднего типа (в Дижоне, Лионе, Нанси и др. городах); управление ими осуществляет генеральный инспектор из числа руководящих профессоров П. к. Важную роль играет П. к. и как исследовательский центр: в 1940—70-х гг. большое внимание уделяется курсам теории музыки, муз. анализа, муз. эстетики. Библиотека П. к. (осн. в 1801) обладает одним из крупнейших во Франции собраний нот (в т. ч. автографов соч., представленных в конкурсах на Римскую премию) и книг о музыке. Регулярно пополняется созданный в 1861 Музей музыкальных инструментов.

Лит.: Lasnabathie Th., Histoire du conservatoire impérial de musique et de déclamation, P., 1860; Elwart A. A. E., Histoire de la Société des concerts du conservatoire..., P., 1860, ²1864; Chouquet G., Le musée du conservatoire national de musique, P., 1875; Pierre C., B. Sarrette et les origines du conservatoire national de musique et de déclamation, P., 1895; Prod'homme J. H., Crauzat E., Les menus plaisirs du roi: l'École royale et le conservatoire de musique, P., 1929; Cordey J., La société des concerts du conservatoire, P., 1941.

М. М. Яковлев.

ПАРИ́ЖСКИЙ ОРКЕ́СТР (Оркестр де Пари; Orchestre de Paris)— франц. симф. оркестр. Осн. в 1967 по инициативе министра культуры Франции А. Мальро. В его организации участвовали муниципалитет Парижа и департаменты Парижского р-на при содействии «Общества концертов Парижской консерватории». П. о. получает дотацию от государства и местных организаций (в первую очередь гор. властей Парижа). В составе оркестра ок. 110 музыкантов высокой квалификации, посвятивших себя работе только в этом оркестре, что позволило создать из числа его участников самостоят. камерные ансамбли, выступающие одновременно в неск. конц. залах. Гл. цель П. о.— знакомить широкие слои публики с высокохудожеств. муз. произв. Его почётный президент — директор Парижской консерватории Р. Галлуа-Монбрен. Первым муз. руководителем и гл. дирижёром был Ш. Мюнш. П. о. гастролирует за рубежом (СССР, 1968, первая зарубежная поездка; Великобритания, Бельгия, Чехословакия и др. страны).

Лит.: Симфонический оркестр де Пари. Гастроли в СССР, 1968, [М., 1968].

И. М. Марков.

ПА́РЛО (Parlow) Кетлин (20 IX 1890, Калгари, Альберта — 19 VIII 1963, Оквилл, Онтарио)— канад. скрипачка. С 5-летнего возраста обучалась игре на скрипке у Г. Холмса в Сан-Франциско. В 1906—07 занималась у Л. С. Ауэра в Петербурге, где выступала с большим успехом в 1907. Гастролировала в сканд. странах, Германии, Нидерландах, Бельгии, неоднократно в Сев. Америке. Позднее организовала струн. квартет («Парло-квартет»). Преподавала в «Миллс-колледже» в Окленде (Калифорния). С 1957 жила в Торонто. П.— одна из наиболее известных женщин-скрипачек. Её игра отличалась сильным, глубоким тоном, виртуозной техникой, большим артистич. темпераментом, художественной завершённостью интерпретации.

Лит.: Оссовский А., Мисс Кэтлин Парло, «Слово», 1907, № 77; Коптяев А., Парло. (Концерт с участием Парло), в его кн.: «Эвтерпа». Второй сб. музыкально-критических статей, СПБ, 1908, с. 193—95.

И. М. Ямпольский.

ПАРО́ДИЯ (греч. παρῳδία, от παρά — против, вопреки и ᾠδή —песнь). 1) Утрированное, комич. подражание какому-либо муз. стилю, жанру, отдельному муз. произведению. Подобного рода П. формируется с 17 в. При этом применяются как новая подтекстовка, по своему содержанию вступающая в противоречие с характером музыки, так и заострение, преувеличенное подчёркивание каких-либо типичных для данной школы, композиторского стиля и отдельного произведения особенностей, выразительных приёмов, мелодич. и гармонич. оборотов. Т. о. пародируются разл. жанры вок.-инстр. музыки. В прошлом были распространены П. на разл. образцы оперного иск-ва. Во Франции в 17—18 вв. пародировались почти все популярные оперы; оперные П. создавались и в др. странах. Известно 7 П. на оперу Люлли «Аттис». П. на итал. оперный стиль и оперы-серна Г. Ф. Генделя — «Опера нищих» Дж. Гея и Дж. Пепуша положила начало англ. *балладной опере*. П. на оперное иск-во нередко создавались в жанре оперетты («Орфей в аду» Оффенбаха). Образцы рус. оперных пародий —«Вампука» (пост. в 1909), а также «Богатыри» Бородина (пост. в 1867). Создавались рус. П. и др. жанров. В их числе романс «Классик» и вок. цикл «Раёк» Мусоргского, вок. квартет «Серенада четырёх кавалеров одной даме» Бородина, «Rêverie d'un faune après la lecture de son journal» («Мечтания фавна после чтения газеты») Кюи для фп. (пародия на орк. соч. Дебюсси «Прелюдия к „Послеполудню фавна“»). П. такого типа сохранили значение и в 20 в. К области П. может быть отнесён ряд фп. циклов Э. Сати. К П. часто прибегал в своих соч. Д. Д. Шостакович (балеты «Золотой век» и «Болт», опера «Катерина Измайлова», оперетта «Москва, Черёмушки», вок. цикл «Сатиры» на сл. С. Чёрного и др.). П. применяется в эстрадном искусстве (напр., П. на песенные штампы), в кукольных представлениях (напр., в Т-ре кукол под рук. С. В. Образцова), в муз. фильмах.

2) В более широком смысле П., согласно принятой в заруб. музыкознании терминологии,— создание на основе какого-либо произведения нового сочинения, отличающегося от своего прообраза по назначению, стилю, характеру и т. п. Составляет разновидность *обработки*. Отличие состоит в том, что обработка осуществляется ради исполнения сочинения др. исполнит. составом, тогда как П. является его творч. обновлением. По сравнению с *парафразой* она более тесно примыкает к своему первоисточнику. Одним из средств создания П. является новая подтекстовка определённой мелодии или целого произведения, за рубежом обычно называемая контрафактурой (от позднелат. contrafacio — делаю наоборот, подражаю). Новая подтекстовка старых мелодий была распространена уже в нар. песне, в т. ч. при межнациональном «обмене» мелодиями, связанном с переводами, часто существенно отличающимися по смыслу от первоначального текста. Она находила применение в *григорианском пении*, в процессе создания *протестантского хорала*, когда мелодии светских песен, порой очень «вольного» содержания, соединялись с духовными текстами. Позднее таким способом из светских в духовные превращались ми. муз. произв.— шансон, мадригалы, виланеллы, канцонетты. При этом их верхние голоса часто становились духовными песнями. Такие переработки были широко распространены до сер. 17 в. Важную роль П. этого типа играла в *мессе* 14—16 вв., где широко использовались светские мелодии из мотетов, мадригалов, песен с новой подтекстовкой, порой не только духовного, но и светского, в т. ч. сатирич., характера («пародийная месса»), в *магнификате*. Подобную практику применял в своём творчестве И. С. Бах, ряд духовных сочинений к-рого представляет собой новую подтекстовку его светских произв. (напр., в основе «Пасхальной оратории» лежит «Пастушеская кантата»), отчасти и Г. Ф. Гендель (превративший две части утрехтского Te Deum в энзем «Have mercy upon me»).

Как правило, новая подтекстовка произв. (напр., мотетов и мадригалов, становящихся частями мессы) соединялась в П. с более или менее значит. переработкой их музыки. В течение длительного времени (вплоть до 19 в.) понятие П. распространялось и на обработки произв., представляющие собой творч. вмешательство в их существо, хотя бы они и не были связаны с заменой прежнего текста новым (увеличение или уменьшение числа голосов, замена полифонич. разделов гомофонными и, наоборот, сокращение или введение дополнит. разделов, изменения в мелодии и гармонии и т. п.).

Лит.: Spitta Ph., Musikgeschichtliche Aufsätze, B., 1894; Grannis V. B., Dramatic parody in 18th century France, N. Y., 1931; Steinecke W., Die Parodie in der Musik, Wolfenbüttel, 1934 (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd 1); Borren Ch. van den, De quelques aspects de la parodie musicaux, «Bulletin de la Classe des Beaux-arts de l'Academie royale de Belgique», 1938; Grout D. J., 17th century parodies of French opera, «MQ», 1941, v. 27, № 2,4; Daniskas K., Eën bijdrage tot de geschiedenis der parodietechniek, «Tijdschrift der Muzikwetenschap», 1955, Bd 17; Lenaerts R. B., The 16th century parody mass in the Netherlands, «MQ», 1950, v. 36, № 3; Schrade L., A 14th century parody mass, «Acta musicologica», 1955, v. 27, fasc. 1—2; Braun W., Zur Parodie im 17. Jahrhundert, Kongress-Bericht, Kassel, 1962; Richter L., Das Parodieverfahren im Berliner Gassenlied, «Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1959», 1960, Bd 4 (51 Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters); Lockwood L., On «parody» as term and concept in 16th century music, в кн.: Aspects of Medieval and Renaissance music, Festschrift G. Reese, N. Y., [1966] (лит.); See M., Opernparodie und Parodieoper, «NZfM», 1966, Jahrg. 127, № 10.
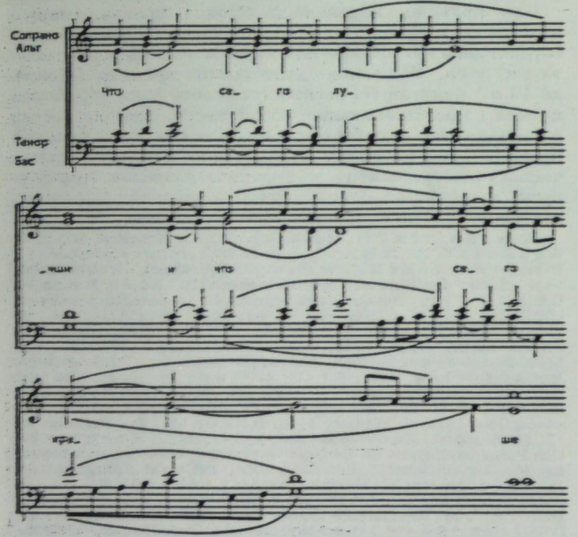
ПАРТЕ́СНОЕ ПЕ́НИЕ (от позднелат. partes — голоса, ми. ч. от лат. pars — часть, участие, в переносном смысле — хоровая партия)— стиль рус. и укр. многоголосной хор. музыки. П. п. было перенесено в Россию с Украины в сер. 17 в., официально утвердилось со времени приглашения в Москву укр. церк. певчих (1652), но практиковалось и раньше; просуществовало вплоть до последней четверти 18 в., получив распространение по всей России. Термины «П. п.», «партес», «портес» установились в 17 в., что подтверждается рядом историч. документов: «Да выбрати б нам из братии по портесу певцов добрых и красногласных» (грамота 18 ноября 1657); «Свободно убо творим вся прошения их, в грамоте сеи помяненная, в событие приводити... и пения, именуемого партесное» (грамота 1668). Певцы, исполнявшие партесные произв., наз. партесниками.

Тексты для произв. партесного стиля заимствовались из литургии, всенощной и др. служб; использовались и вполне светские тексты. Количество голосов в П. п. колеблется в широких пределах — от 3 до 12, в единичных случаях оно достигает 16, 24 и даже 48. Особенно развитая фактура отличает партесные концерты.

Муз. теоретик последней четв. 17 в. Н. П. Дилецкий различал 2 вида многоголосия в П. п.: «простоестественное» и «борительное или концертовое». В первом случае подразумевалось постоянное многоголосие при непрерывном пении всех голосов и одновременном произнесении ими текста; во втором — переменный склад многоголосия, сопоставления tutti и группы голосов, имитации кратких мелодич. тем, вызывающие разновременное пропевание текста.

Произв. с постоянным многоголосием обычно представляли собой 4-голосную обработку мелодий знаменного и др. распевов. Ведущая мелодия помещалась в теноре, верхние голоса дополняли её до образования трезвучий, иногда неполных; бас, служивший основанием гармонии, характеризовался развитым мелодич. движением и наряду с аккордовыми тонами включал вспомогательные к ним и проходящие звуки. В таком

же роде создавались и светские хоровые произведения, примером чему может служить застольная песня анонимного автора:

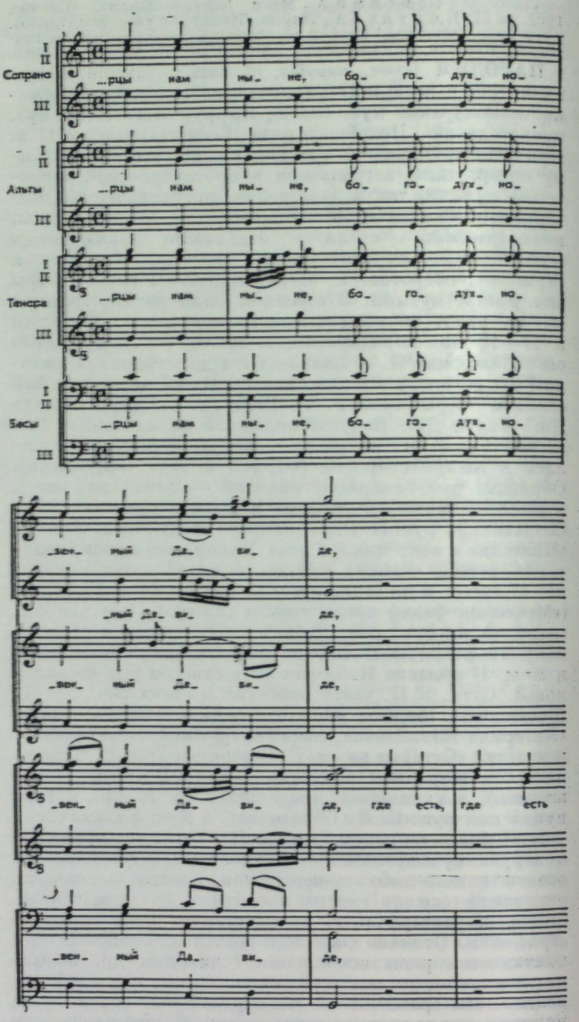


Произв. с постоянным многоголосием не ограничивались 4-голосным складом — создавались и 6—8-голосные и т. д. В таких случаях композитор обычно не прибегал к заимствованию мелодии, сочиняя всю музыку произведения.

Протяжённые мелодии старинных распевов редко использовались в произв. с переменным многоголосием, написанных, как правило, в форме свободных композиций. Их тематизм интонационно восходил к кантам, фанфарным оборотам инстр. музыки, отд. попевкам знаменного и др. распевов. Большую роль играли и общие формы движения. При тематич. развитии использовались сложные системы имитаций, разнообразные комбинации сопоставлений полного хора и группы голосов (обычно двух или трёх).

Произв. с переменным многоголосием отличались широким применением структур сквозного развития, трёхчастной и рондообразной форм, использованием приёма повторения избранной характерной фразы текста (род припева) и мн. др. Большую роль в сочленении формы играли каденсы, разграничивавшие её разделы. Широкое распространение получила форма цикла «Службы божьей», «Всенощного бдения» и пр., сочетавшая интонационное, гармоническое и тональное единство. В стиле, сменившем П. п., эта форма исчезла и была восстановлена лишь в последней четверти 19 — нач. 20 вв. в произв. П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и др. композиторов.

Известны имена более пятидесяти укр. и рус. композиторов — создателей партесных произведений. Среди них: Василий Титов, особенно выделявшийся творч. активностью, Николай Дилецкий, Симеон Пекалицкий, Николай Бавыкин, Николай Калашников, уставщик государевых певчих дьяков при Петре I Стефан Беляев. П. п. распространялось исключительно через копирование рукописей, к-рые сохранились в большом количестве и находятся в Гос. Историч. музее (Москва) и др. архивах. Это б. ч. комплекты хор. партий. Партитур мало, причём они ограничиваются сочинениями с постоянным многоголосием и небольшим числом голосов. Произв. П. п. писались гл. обр. в C-dur, G-dur,



В. Титов. Концерт в честь Полтавской победы.

F-dur и их параллелях, однако знаки альтерации обычно выставлялись не при ключе, а при соответствующих звуках (как случайные); они часто пропускались при переписке, что затрудняет восстановление подлинного нотного текста произведения и нередко приводит к ошибкам в публикациях. В нек-рых рукописях встречаются динамич. оттенки: «тихо» (piano) и «голосно» (forte). Обозначение темпа почти нигде не выставлялось, не выписывались и тактовые черты, но размер такта в произведениях с переменным многоголосием указывался.

До недавнего времени произв. П. п. не издавались, лишь в работах по истории музыки приводились их отд. отрывки. К числу новейших публикаций П. п. принадлежат сборники «Музыка на Полтавскую победу» (М., 1973), «Партесний концерт» (Київ, 1976). Неск. произв. помещено в кн.: «Хрестоматія української дожовтневої музики» (Київ, 1970, ²1974); «Похвала хозяину» — застольная песня петровского времени — в кн.: «Хрестоматия по русской хоровой литературе» (М., 1975).

Лит.: Дилецкий Н., Мусикийская грамматика, СПБ, 1910; Смоленский С. В., Обзор исторических концертов Синодального училища, М., 1895; его же, О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения, «РМГ», 1899, № 3—5, 11—14; Преображенский А., Из первых лет партесного пения в Москве, «Музыкальный современник», 1915, № 3; Ливанова Т. Н., Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, вып. 1, М., 1938; Келдыш Ю. В., Русская музыка XVIII века, М., 1965; Скребков С. С., Эволюция стиля в русской хоровой музыке, в сб.: Musica antiqua, I, Warsz., 1966; его же, Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII веков. Очерки, М., 1969; Герасимова-Персидская Н. А., Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов XVII—XVIII ст., в сб.: Musica antiqua, II, Bydgoszcz, 1969; её же, Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII—XVIII ст., в сб.: Українське музикознавство, вип. 6, Київ, 1971; её же, Народные истоки партесного концерта, в сб.: Musica antiqua, III, Bydgoszcz, 1972; Протопопов В л., Про хорову багатоголосу композицію XVII — початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького, в сб.: Українське музикознавство, вип. 6, Київ, 1971; его же, Творения Василия Титова, выдающегося русского композитора второй половины XVII — начала XVIII в., в сб.: Musica antiqua, III, Bydgoszcz, 1972; Музыка на Полтавскую победу. Составление, публикация, исследования, комментарии Вл. Протопопова, М., 1973 (Памятники русской музыкальной культуры, вып. 2); Владышевская Т. Ф., Партесный хоровой концерт в эпоху барокко, в кн.: Традиции русской музыкальной культуры XVIII века, М., 1975; Матеріали з історії української музики. Партесний концерт. Сост. и вступ. статья Н. А. Герасимовой-Персидской, Київ, 1976. *Вл. В. Протопопов.*

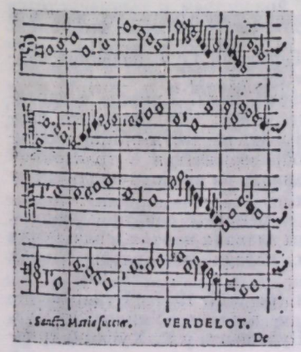
ПАРТИ́ТА (итал. partita, букв. — разделённая на части, от лат. partio — делю). 1) С кон. 16 до нач. 18 вв. в Италии и Германии — обозначение вариации в цикле вариаций; весь цикл именовался тем же термином во множеств. числе (partite). Образцы у Джезуальдо (Partite strumentali, ок. 1590), Дж. Фрескобальди (Toccate e partite, 1614), И. С. Баха (органные П. на хоралы) и др. 2) В 17—18 вв. термин «П.» понимался также как равнозначный термину *сюита* (см., напр., партиты И. С. Баха для скрипки соло, для клавира). В этом значении термин применяется и нек-рыми композиторами 20 в. (А. Казелла, Ф. Гедини, Г. Петрасси, Л. Даллапиккола).

ПАРТИТУ́РА (итал. partitura, букв.— разделение, распределение, от лат. partio — делю, распределяю; нем. Partitur, франц. partition, англ. score)— нотная запись многоголосного муз. произведения (инструментального, хорового или вокально-инструментального), в к-рой для партии каждого инструмента или голоса отведён отдельный нотоносец. Партии в определённом порядке располагаются одна под другой таким образом, чтобы одинаковые доли такта находились на одной вертикали и зрительно легко было бы охватить возникающие из сочетания голосов созвучия. В процессе эволюции П. вид её существенно менялся, что было связано с развитием композиторской техники.

Принцип партитурной организации — вертикальное расположение строк — использовался в орг. *табулатуре* и в орг. П. (введённая органистами, сопровождающими хоровое исполнение, запись важнейших голосов сочинения; для дисканта и баса отводились отдельные строки, средние голоса или фиксировались в виде табулатуры, или каждый выписывался на отд. строке). По свидетельству нем. теоретика Лампадия («Compendium musicis»—«Краткое руководство по музыке», 1537), П. восходит прибл. к 1500, когда вошли в употребление «Tabulae compositoriae» (букв. — «Композиторские таблицы»). Приведённый Лампадием мотет Ф. Вердело — первый из дошедших до нас образцов новой практики нотной записи; это — печатная 4-строчная П. с тактовыми чертами после каждых двух breves. Голоса располагаются в порядке их тесситуры — принцип, прочно утвердившийся в вок. П. Самая ранняя из сохранившихся рукописных П.—«Fantasia di Giaches» (Б-ка Ватикана, рукоп. Chigi VIII, 206) относится к 1560. Появление в 16 в. партитурных записей многогол. и многохорных вок. соч. связано с расцветом имитационной полифонии и развитием гармонии. Сравнительно с практиковавшейся тогда записью многогол. музыки в отд. голосах (партиях) или в хоральной книге (в к-рой на каждой странице фиксировалось по два голоса 4-голосной фактуры) П. представляла большие удобства, т. к. была наглядна и облегчала восприятие горизонтальной и вертикальной координат полифонич. целого. В партитурной нотации инстр. музыки были использованы осн. принципы записи вок. полифонич. произв. Состав инструментов в такой П. не фиксировался; для его определения служили ключи и наименование тесситуры (cantus, altus, tenor, bassus).

На рубеже 16 и 17 вв. возникла П. с *генерал-басом*. Её появление связано с развитием гомофонного стиля, в частности с потребностью облегчить исполнителям на органе и клавичембало практику аккордового сопровождения мелодич. голосов. В П. с генерал-басом записывались партии баса и мелодич. голосов (партии одинаковых по тесситуре инструментов — на одной строке). Гармонич. сопровождение для клавишных инструментов фиксировалось условно посредством сигнатур. С появлением во 2-й пол. 18 в. классич. симфонии и концерта генерал-бас выходит из употребления; гармония стала точно фиксироваться в П. Порядок записи инструментов в раннеклассической П. постепенно подчинился организации оркестра по группам, но расположение самих групп заметно отличалось от современного: обычно вверху располагались высокие струнные, под ними — деревянные и медные духовые, внизу — струнные басы. Даже в нач. 19 в. дирижёры часто пользовались *дирекционом*; лишь с появлением дирижёров в совр. значении слова (см. *Дирижирование*)

Ф. Вердело. Мотет. Партитура. (Из книги Лампадия.)



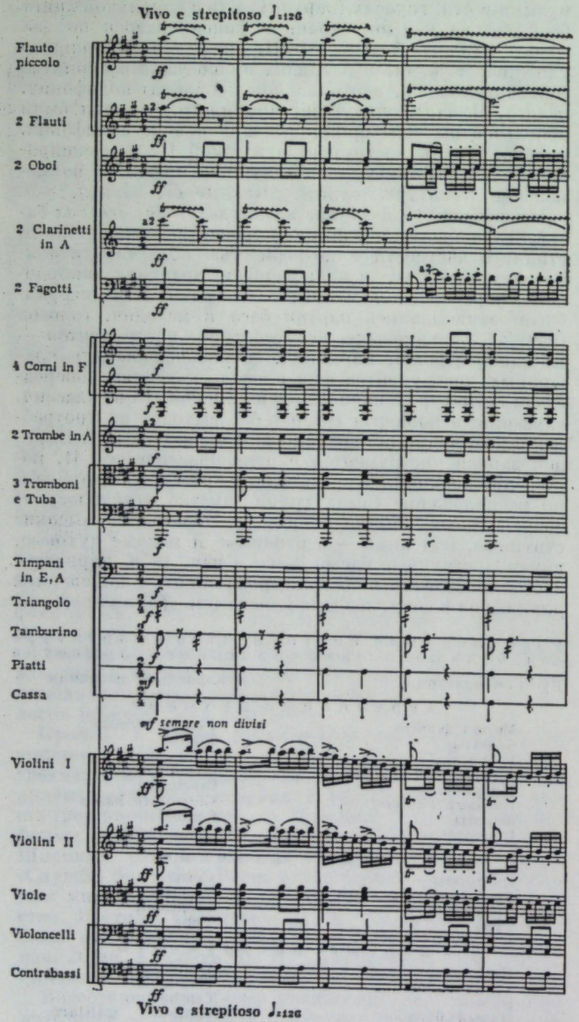
Расположение инструментов в партитуре для большого симфонического оркестра

Русские названия	Итальянские названия
Деревянные духовые	
Малая флейта	Flauto piccolo
Флейты	Flauti
Гобои	Oboi
Английский рожок	Corno inglese
Кларнеты	Clarinetti
Басовый кларнет	Clarinetto basso
Фаготы	Fagotti
Контрафагот	Contrafagotto
Медные духовые	
Валторны	Corni
Трубы	Trombe
Тромбоны	Tromboni
Туба	Tuba
Ударные инструменты	
Литавры	Timpani
Треугольник	Triangolo
Бубен	Tamburino
Малый барабан	Tamburo militare
Тарелки	Piatti
Большой барабан	Gran cassa
Ксилофон	Silofono
Колокольчики	Campanelli
Челеста	Celesta
Арфа	Arpa
Струнные инструменты	
1-е скрипки	1 Violini
2-е скрипки	2 Violini
Альты	Viole
Виолончели	Violoncelli
Контрабасы	Contrabassi

П. становится необходимой для исполнения орк. и вок.-орк. музыки.

Принятая ныне организация П. сложилась в сер. 19 в. Партии инструментов располагаются по орк. группам, внутри каждой группы инструменты записываются по тесситуре сверху вниз (за исключением труб, партии к-рых по старой традиции пишутся ниже партий валторн, см. таблицу выше).

Более высокие по тесситуре разновидности (см. *Оркестр*) записываются выше партии осн. инструмента (лишь партия малой флейты иногда нотируется ниже), более низкие — ниже неё. Партии арфы, фп., органа, солистов и хора записываются над группой смычковых:



Н. А. Римский-Корсаков. Испанское каприччио. Часть I. Альборада.

Нек-рые исключения из установившихся правил допускали Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Н. Я. Мясковский и др. В П. принят ряд условностей (ключи, транспозиция, запись флажолетов), к-рые в связи с усложнением гармонич. и полифонич. языка в нач. 20 в. стали затруднять чтение П. Так возникла потребность упростить П., освободив её от нек-рых ключей (Н. А. Римский-Корсаков и др. композиторы петербургской школы отказались от тенорового ключа) и от транспозиции (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн, С. С. Прокофьев, А. Онеггер). В 50—70-х гг. 20 в. в П. вошли многочисленные условные способы нотации, связанные с появлением новых видов композиторской техники (алеаторика, соноризм). См. *Чтение партитур*.

Лит.: Нюрнберг М., Нотная графика, Л., 1953, с. 192—199; Маталаев Л., Упростить партитуру, «СМ», 1964, № 10; Мальтер Л., Таблицы по инструментоведению, М., 1966, с. 55, 59, 67, 89; Fétis Fr.-J., Traité de l'accompagnement de la partition sur le piano ou l'orgue, P., [1829]; Riemann H., Studien zur Geschichte der Notenschrift, Lpz., 1878, S. 181—85; Kinsky G., Eine frühe Partitur-Ausgaben von Symphonien Haydns, Mozarts und Beethovens, «Acta Musicologica», 1941, Bd 13; Apel W., The notation of polyphonic music, 900—1600, Camb., 1942 (нем. пер., ²Lpz., 1970); Lowinsky E. E., On the use of scores by sixteenth-century musicians, «JAMS», 1948, v. 1; его же, Early scores in manuscript, там же, 1960, v. 13; Wrobel F., Partytura dzisiejsza na tle współczesnej techniki orkiestracyjnej, [wyd. 1], Kr., [1954]; Hoke H. G., Studien zur Geschichte der «Kunst der Fuge» von J.S. Bach, Kap. 1— Zur allgemeinen Problematik des Notationsprinzips Partitura, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1962, Jahrg 4, H. 2; Habela J., Zagadnienie reformy tradycyjnej notacji muzycznej, Katowice, 1963; Besseler H., Gülke P., Schriftbild der Mehrstimmigen Musik, Lpz., [1973]; (Musikgeschichte in Bildern, Bd 3, Lfg 5); Risatti H., New music vocabulary. A guide to notational signs for contemporary music, Urbana, 1975.

И. А. Барсова.

ПАРТИЯ (от лат. pars, род. падеж partis — часть, partio — делю; итал. parte, франц. partie, нем. Stimme, англ. part). 1) В многоголосной вокальной, вокально-инструментальной, ансамблевой и оркестровой музыке одно из слагаемых фактуры муз. произведения, предназначенное для исполнения отдельным голосом или на отдельном муз. инструменте. В прошлом, до появления партитуры совр. типа (начало 16 в.), музыка многоголосных произв. записывалась в виде партий. Отдельно записанные П. многогол. вок. произведений в Англии назывались part books, в странах нем. языка— Stimmbücher. Так нотировались гл. обр. светские вок. произведения; духовные сочинения нотировались преимущественно в виде «хоровых книг» (итал. libro de coro, франц. livre de choeur, англ. choir-book, нем. Chorbuch), в к-рых на развороте тетради записывались все партии данного сочинения, но совпадающие по звучанию такты отдельных голосов не располагались один под другим, как в совр. партитуре. По одной такой «хоровой книге» пели исполнители всех или нескольких П. В оперной музыке вок. партии солистов обозначаются не только по типу голоса, для к-рого они предназначены (партия сопрано, партия баса и т. п.), но и по имени героя оперы (напр., партия Германа в опере «Пиковая дама», партия Кармен в одноим. опере и т. д.). Наиболее значительные совр. ансамблевые, оркестровые и крупные вок.-инстр. сочинения издаются как в виде партитуры, так и в виде партий; в др. случаях партии выписываются из партитуры переписчиком. В оркестре по одной П. играют 2 исполнителя на струн. инструментах.

2) В многогол. полифонич. музыке — то же, что *голос* (1).

3) Распространённое в Германии 17 в. название *партиты* (нем. Parthie, Partie).

4) Colla parte (кóлла пáрте, итал.— вместе с партией)— обозначение для музыканта, исполняющего партию сопровождения. Указывает на то, что при аккомпанементе он должен сообразовываться с трактовкой данного раздела, рассчитанного на свободную по ритму интерпретацию, солистом.

5) Раздел экспозиции и репризы сонатной формы. В них обычно представлены главная партия, связующая партия, побочная партия, нередко и заключительная партия.

ПАРТОШ (Pártos) Эдён (р. 1 X 1907, Будапешт)— израильский композитор и альтист. Учился в Муз. академии им. Ф. Листа в Будапеште у Е. Хубая (скрипка) и З. Кодая (композиция). Работал концертмейстером симф. оркестра в Люцерне (1925—26), Берлине (1928—33), Будапеште (1934—38). В 1938 эмигрировал в Израиль. Был солистом-альтистом симф. оркестра, участником струн. квартета Израильской филармонии. С 1951 директор Музыкальной академии в Тель-Авиве. В ранний период испытал сильное влияние Б. Бартока, в позднейших соч. опирается на евр. муз. фольклор.

Соч.: для орк. — программная симф. фантазия В яме (En gev, 1950), конц. симфония (1962); концертино для струн. орк. (1932; нов. ред. — 1955); для инструмента с орк. — концерты: для скр. (1958), 2 для альта (Песнь ликованья—Song of Praise, 1949; 1957), Памяти погибших (Yiskor) для альта и струн. орк. (1946), Видения (Latomasok), для флейты, кларнета и симф. орк. (1957); фантазия на йеменские темы (1946) для хора с оркестром; песни и др.

И. М. Ямпольский.

ПАРФЁНОВ Николай Гаврилович [10 (22) X 1893, Курск — 1942, Новосибирск]— сов. арфист, педагог и композитор. Родился в семье певца и педагога Г. В. Парфёнова. Игре на арфе (педагог Ф. Ф. Шоллар), а также пению обучался в Придв. певческой капелле в Петербурге. В 1917 окончил Моск. консерваторию по классу арфы у А. И. Слепушкина. В 1910—14 арфист симф. оркестров в Баку, Кисловодске, Воронеже. С 1924 работал в оркестре Оперного т-ра Зимина, с 1930 — в оркестре Большого т-ра. Одновременно играл в *Персимфансе* (1923—32). Концертировал, неоднократно выступал в дуэте с К. А. Эрдели. В 1920—25 преподавал теорию музыки в Муз. техникуме им. Танеева, в 1925—38 — игру на арфе в Моск. консерватории (с 1930 доцент). Среди учеников: К. К. Сараджева, М. П. Мчеделов, М. А. Низковская; занимались у П. также А. К. Эльдарова и М. А. Рубин. П. принадлежат соч. для арфы (концерт с орк., пьесы, вариации на тему Корелли, баллада, Маленькая сюита, этюды, вальс, Элегия), соната для влч. и арфы, романсы для голоса и арфы (на сл. А. А. Блока, М. Ю. Лермонтова, а также Т. Г. Парфёнова — брата П.), 11 прелюдий для фп., многочисл. переложения и обработки произв. для ансамбля арф (дуэты, трио, квартеты). Автор уч. пособия «Техника игры на арфе. Метод профессора А. И. Слепушкина» (М., 1927; первая методич. работа по игре на арфе, изданная на рус. яз.). Составил «Школу игры на арфе» (изд. под ред. М. П. Мчеделова, 1960, 2-е изд., 1972).

Лит.: Эрдели К. А., Арфа в моей жизни. Мемуары, М., 1967; Дулова В. Г., Искусство игры на арфе, М., 1975.

Б. В. Доброхотов, А. Т. Парфёнов.

ПАСЕ́РБСКИЙ Франц Станиславович (ок. 1830—1904, Петербург)— мастер-конструктор муз. инструментов. С 1886 работал в Петербурге в собств. мастерской. Был придв. мастером. Изготовлял балалайки, домры, гусли, гудки, гитары, мандолины, цитры, а также инструменты скрипичного семейства. В 1886 сделал по заказу В. В. Андреева хроматич. балалайку-альт, в 1887 по его чертежам — семейство хроматич. балалаек (пикколо, приму, альт, тенор, бас, контрабас), к-рые стали основой рус. нар. оркестра. Инструменты, изготовленные в мастерской П., отличались богатыми звуковыми возможностями, тщательностью и изяществом отделки (неск. образцов разл. инструментов его работы хранится в Гос. центр. музее муз. культуры им. Глинки в Москве и в Музее муз. инструментов ленинградского Ин-та театра, музыки и кинематографии). Особенно славились гитары П. (получили высокую оценку гитаристов И. Ф. Деккер-Шенка и В. П. Лебедева).

Б. И. Вершов.

ПАСПЬЕ́ (франц. passe-pied), старинный франц. танец, возникший, по-видимому, в сев. Бретани. В нар. быту музыка танца исполнялась на волынке или пелась. С 60-х гг. 17 в. П. стал придв. танцем. Муз. размер придв. П. $^3/_4$ или $^3/_8$, начало с затакта. Танец многочастен, каждая часть многократно повторяется, последняя обычно минорная. Близок к *менуэту*, но исполняется в более быстром темпе. К сер. 18 в. П. как бальный танец вышел из употребления. Включался в инстр. сюиту между осн. её танц. частями (обычно между сарабандой и жигой) Ф. Куперено, Г. Ф. Телеманом, И. С. Бахом и др. В балетной музыке опер П. использовали А. Кампра, Ж. Ф. Рамо, К. В. Глюк и др.

ПАССА́Ж (франц. passage, букв.— проход, переход)— термин, первоначально обозначавший (как и в литературе) отрывок произведения, не обязательно совпадающий с разделом его формы, но представляющий собой некое единство в связи с применением определённого приёма изложения или специфичностью характера музыки. В 16 в. П. начинает пониматься как последование звуков в быстром движении, как правило, трудное для исполнения и составляющее неотъемлемую принадлежность виртуозной музыки. Различают П. гаммообразные, аккордовые (основанные на арпеджиях) и смешанные. Обычно П. не отличается тематич. определённостью и рельефностью; однако в виртуозных произв. крупнейших композиторов, напр. в фп. этюдах Ф. Шопена, зачастую сплошь состоящих из П., они наполняются значительным мелодич. содержанием.

ПАССАКА́ЛЬЯ (итал. passacaglia, франц. passacaille, испан. pasacalle, от испан. pasar — проходить и calle — улица) — первоначально испан. песня с сопровождением гитары, родственная *вильянсико*, позднее (кон. 16 в.) танец, возникший в связи с обычаем исполнять на улице музыку торжественного или маршеобразного характера при разъезде гостей по окончании празднества. Основой таких П. служила басовая партия танцев, при повторениях к-рой верхние голоса варьировались. С распространением гитарной музыки в нач. 17 в. П. из Испании проникает во Францию и Италию. В Италии определились осн. черты П.— сосредоточенный, торжественный, возвышенный характер музыки, медленный темп, трёхдольный размер, принцип вариаций на *basso ostinato*. К П. близка *чакона*, и чёткой границы между ними нет (в 17 в. во Франции они практически не различались: «Чакона или П.» Л. Куперена, «П. или чакона» Ф.Куперена). П. обычно называли произв. более монументальное, торжественное, исполнявшееся в медленном темпе, написанное в расчёте на динамич. возможности инстр. ансамбля или органа и осн. на относительно развёрнутой теме, к-рая начинается одноголосно с 3-й доли такта. Для чаконы типичны начало со 2-й доли и гармонич. изложение темы (нередко это вариации не столько на бас, сколько на последовательность гармоний); в чаконе чаще, чем в П., басовая тема проводится в верхних голосах, благодаря сопоставлению одноим. тональностей вариации нередко группируются по принципу репризной трёхчастности; пишется чакона обычно для небольшого инстр. ансамбля, а также для скрипки, клавишного инструмента, имеет камерный характер звучания. В итальянской сценич. музыке 17 в. П. применялась как *ритурнель*, т. е. для сопровождения выходов, как вступление или заключение (Я. Пери), а также в начале, конце танцев и между ними; развитые формы П. содержатся в «Коронации Поппеи» Монтеверди (напр., последний дуэт, написанный в трёхчастной форме с применением канонич. техники). Во Франции при дворе Людовика XIV П. была известна как торжеств. сольный танец; во франц. оперу П. ввёл Ж. Б. Люлли («Ацис и Галатея»). Наряду с этим П. существует как самостоятельная инстр. пьеса. Нередко она вводится в сюиту (ранний образец 1637 у Дж. Фрескобальди), в частности франц. клавесинистами (наиболее известный пример — в Pièces de clavecin du huitième Ordre Ф. Куперена, где П. сближается с рондо, поскольку остинатность восстанавливается в проведениях рефрена). Широкое применение остинатных форм (*граунд*, чакона, П.) в 17 в. в Англии подготовлено народ-

ной музыкальной традицией; здесь крупнейшим мастером П. был Г. Пёрселл (напр., известная ария g-moll из оперы «Дидона и Эней» по некоторым признакам близка П.). Значение крупной, развитой формы П. получает во 2-й пол. 17 — нач. 18 вв. в творчестве гл. обр. нем. мастеров орг. музыки — И. Пахельбеля, Д. Букстехуде, И. С. Баха, а также Г. Ф. Генделя (у последнего в клавирной сюите g-moll редкий пример П. в размере $^4/_4$); высочайшие образцы — органная П. c-moll и чакона d-moll для скрипки соло И. С. Баха. С окончанием эпохи генерал-баса П. более чем на столетие исчезает из композиторской практики (создаются произв., обладающие отдельными признаками П.: «Двойник» Ф. Шуберта, финал 4-й симфонии И. Брамса, 2-й хорал h-moll для органа С. Франка). П. возрождается в муз. иск-ве 20 в. в связи с интересом к формам 17—18 вв., к полифонии и остинатности вообще. Понятия П. и пьесы на basso ostinato в 20 в. становятся почти тождественными; П. называют произв. драматического или возвышенного характера в небыстром темпе, основанное на принципе basso ostinato, по преимуществу полифонич. склада; название «П.» чаще применяется к образно и структурно самостоятельному разделу более крупного целого (часть цикла, антракт или сцена в опере), реже — к самостоятельному произв. (напр., орг. пассакальи Х. С. Кушнарёва и М. Л. Старокадомского). Значит. образцы П. создали С. И. Танеев (Largo из квинтета g-moll), М. Регер (в ор. 16, 33, 63, 96, 127), композиторы нововенской школы А. Шёнберг (№ 8 из 2-й части «Лунного Пьеро»), А. Берг (4-я сцена 1-го акта «Воццека»), А. Веберн (П. для орк. ор. 1), а также М. Равель (в фп. трио), А. Казелла (партита для фп. с оркестром, часть 2), П. Хиндемит (напр., П. из симфонии «Гармония мира»). Крупнейший мастер пассакальи Д. Д. Шостакович трактует её как драматич. переломный эпизод сонатно-симф. цикла (выдающиеся образцы: 4-я часть 8-й симфонии, 3-я часть трио ор. 67, 3-я часть скр. концерта ор. 99 и др.). Значит. интерес представляет использование П. нек-рыми композиторами нац. республик СССР, в к-рых ранее эта форма не применялась (напр., близкая мугаму «Шур» 4-я часть 2-й симфонии К. Караева).

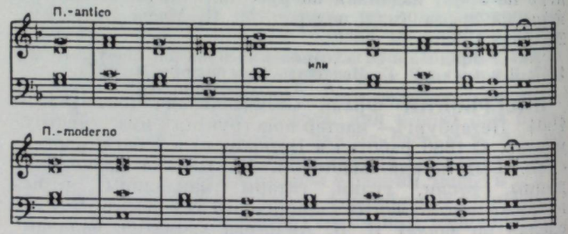
В ранних образцах П. бас — небольшое 2—3-тактное построение, опирающееся на осн. ступени лада. Ко 2-й пол. 17 в. вошли в обиход более развитые мелодич. рисунки баса, в основе к-рого обычно лежит нисходящий тетрахорд. Издавна в П. различались 2 типа басовых тем: замкнутые, заканчивающиеся на тонике, напр. в П. c-moll И. С. Баха для органа (связываются с выражением величавого покоя), и разомкнутые, заканчивающиеся на доминанте, напр. в П. d-moll Букстехуде для органа (обеспечивают слитность формы, непрерывность движения). Тональность, рисунок и даже структура басовой темы могли изменяться (Д. Букстехуде — П. d-moll для органа; И. С. Бах — хоровая чакона из кантаты № 150). У композиторов 20 в. всевозможные изменения басовой темы обычны; см., напр., хоровую П. из «Гимна св. Цецилии» Бриттена (тема переходит в изложение срединного характера), Basso ostinato Щедрина (неизменны только начала проведений, протяжённость варьируется от 12 до 4 тактов, вариации перемежаются срединными эпизодами, в целом образуя двойную трёхчастную форму), орг. инвенцию «Перестановки в басу» Тищенко (П., где бас — 25 ритмически одинаковых комбинаций из 12 звуков), П. из септета Стравинского и мн. др. В П. вариации располагаются по принципу постепенного усложнения ритма и фактуры; если вариаций много, они объединяются в группы по признаку однотипного варьирования и контраста групп. К 20 в. определились 2 типа соотношения остинатного баса с др. голосами: 1) разделённые цезурами проведения баса служат действительной основой формы (вариации из 8-й симфонии Шостаковича образуют 3-частное построение, где границы вариаций не совпадают с проведениями баса, вследствие чего получается своеобразный контрапункт форм); 2) форма, в к-рой безостановочные проведения баса превращаются в своего рода фон для непрерывного развития в верхних голосах (Largo из квинтета g-moll Танеева, 3-я часть «Симфонии псалмов» Стравинского, где кода является П. на 4-тактную тему с трёхчастной группировкой вариаций).

Лит.: Бобровский В., Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича, в кн.: Музыка и современность, [вып. 1], М., 1962; Этингер М. А., О гармонии в бассо-остинатных формах, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1970; Бать Н., Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972; Цуккерман В., Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, М., 1974, с. 117—46; Machabey A., Les origines de la chaconne et de la passacaille, «Revue de Musicologie», 1946, v. 28; Fischer K. von, Chaconne und Passacaglia, «Revue Belge de Musicologie», 1958, v. 12, fasc. 1—4; Osthoff W., Die frühesten Erscheinungsformen der Passacaglia in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts, Kongress-Bericht Musica Mediterranea Palermo 1954, Palermo, 1959; Stein L., The passacaglia in the twentieth century, «ML», 1959, v. 40, № 2; Schuler M., Zur Frühgeschichte der Passacaglia, «Mf», 1963, Bd 16, H. 2. См. также лит. к ст. *Basso ostinato*.

В. П. Фраёнов.

ПАССАМЕ́ЦЦО (итал. passamezzo)— итал. танец 16 в. Происхождение названия не установлено. Х. Риман относил слово «mezzo» к вертикальному штриху в знаке alla breve (¢) и трактовал название как танец в ускоренном темпе. О. Гомбози производил П. от нем. «Bass Mass», т. е. от танца, в к-ром главную роль играл басовый голос. Др. исследователи считали, что название свидетельствует об исполнении танца в середине (mezzo) зала, или объясняли его как указание, относящееся к хореографии (итал. pass'e mezzo — полтора шага).

После 1536 П. приобрёл известность за пределами Италии (напр., пассамеццо нем. композитора Х. Нёйзидлера). По муз. стилю танец близок *паване*, к-рую он вытесняет с её традиционного первого места в танц. сюите. В это время происходит кристаллизация гармонических моделей П., лежащих в основе вариационной формы танца и определяющих его. Наиболее распространённые разновидности — «старинный» (antico) и «современный» (moderno):



В нек-рых случаях гармонич. формула П. имеет расширение в виде коды (напр., в паванах У. Бёрда). Равномерная ритмич. пульсация аккордов (гармонич. формула П.) сочетается с фигурационной, нередко с виртуозной мелодич. линией.

П. создавались также на основе др. моделей, напр. на тему нар. песни «La rocha e'l fuso», танц. тему «La battaglia» (пародия на известную «Battaglia» Жанекена) и др. Они исполнялись также на лютне или к.-л. клавишном инструменте (не исключалось и вок. исполнение). На основе многочисл. обработок П. в 16 в. складывались значит. по объёму сюитно-вариационные циклы. Напр., Дж. Горцанис создал 24 сюиты (по две от каждой из 12 ступеней), состоящие из «старинных» П. с присоединёнными к ним сальтарелло (в миноре) и «современных» П. с сальтарелло (в мажоре). Цикл этих сюит получил название «Wohltemperierte Laute».

Обе гармонич. формулы П. не встречаются в источниках ранее 1540; они включены, напр., в «Tratado de glosas» Д. Ортиса (1553) наряду с родственными им моделями *фолии* и *романески*, бывшими, возможно, прототипами П. Во 2-й пол. 16—17 вв. П. создаются лишь на основе 2 главных разновидностей; их образцы — у С. Молинаро, У. Бёрда, А. Габриели, С. Шейдта, Б. Марини, Дж. Б. Витали и др.

Лит.: Dieckmann J., Die in deutscher Lautentabulatur überlieferten Tänze des 16. Jahrhunderts, Lpz., 1931 (Diss.); Halbig H., Eine handschriftliche Lautentabulatur des Giacomo Gorzanis, Regensburg, 1933; Reichert G., Der Passamezzo, в сб.: Gesellschaft für Musikforschung. Kongressbericht, Lüneburg, 1950.

Т. Л. Лахова.

ПАССИО́Н — см. *«Страсти»*.

ПА́СТА (Pasta) [урожд. Негри (Negri)] Джудитта [28 X 1797 (по др. данным, 9 IV 1798), Саронно, близ Милана — 1 IV 1867 (по др. данным, 1865), Блавио, близ Комо]— итал. певица (сопрано). Училась в Миланской консерватории у Б. Азиоли. Дебютировала в 1815 в опере «Три Леоноры» Скаппа (т-р «Филодраммatичи», Милан). В 1815—17 пела на оперных сценах ряда городов Италии, в Париже, Лондоне. Совершенствовалась под рук. Дж. Скаппа в Милане. После выступлений в Париже (1822) получила мировую известность как оперная певица, обладавшая сильным голосом необычайного диапазона и ярким драм. темпераментом. Пела преим. в Париже и Лондоне. Довольно рано начала терять голос. В России выступала (1840—41) уже со значит. вок. дефектами, хотя поражала современников исполнением патетич. партий (особенно Нормы). Итал. школа пения (подлинное бельканто) сочеталась у П. с ярким артистизмом. Концерты с её участием были большим художественным событием. Выступала преимущественно с оперным репертуаром. Исполнение арий отличалось большой выразительностью (с особой силой П. передавала чувства страдания и горя). Для П. были написаны партии Нормы, Амины («Норма», «Сомнамбула» Беллини), Анны Болейн («Анна Болейн» Доницетти). Партии: Анджелика, Дездемона, Эрминия, Семирамида («Золушка», «Отелло», «Танкред», «Семирамида» Россини), Нина («Нина, или Безумная от любви» Паизиелло), Донна Анна и Эльвира, Керубино («Дон Жуан», «Свадьба Фигаро» Моцарта) и др.



Дж. Паста. Портрет работы Дж. Серанчели.

Лит.: Тимохин В., Выдающиеся итальянские певцы, М., 1962; Ferranti G. M., Giuditta Pasta e i suoi tempi, [Mil., 1935].

Т. Н. Соловьёва.

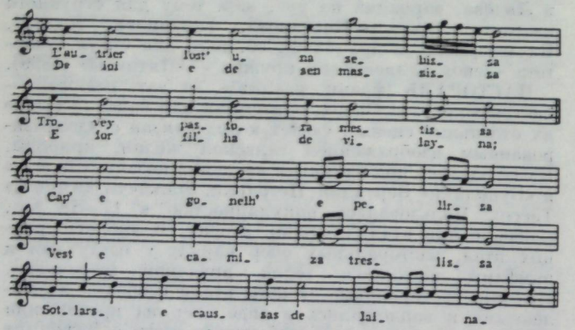
ПАСТИ́ЧЧО (итал. pasticcio, букв.— паштет; в переносном смысле — смесь, мешанина)— опера, состоящая из арий, дуэтов и др. частей, заимствованных из разл. опер нескольких или (реже) одного композитора. Создатели П. стремились в угоду слушателю объединить в одном произв. целый ряд наиболее популярных оперных номеров. Для подобных П. создавались новые либретто; т. о., каждый из номеров звучал с новым текстом. Пример П. с музыкой разл. композиторов — опера «Томирис, королева Скифии», составленная Дж. Пепушем из опер А. Скарлатти, Дж. Бонончини, А. Стеффани, Ф. Гаспарини и Т. Альбинони (речитативы самого Пепуша, либретто П. А. Мотто, Лондон, 1707). Пример П. из опер одного композитора — опера «Айвенго», составленная А. Паччини из опер Дж. Россини «Семирамида», «Моисей», «Танкред» и «Сорокаворовка» (Париж, 1826). Нередко П. называют и сочинения, прежде всего оперные, над созданием к-рых с самого начала работало несколько композиторов (обычно каждый из них писал по одному акту). В их числе — опера «Муций Сцевола» Ф. Маттеи, Дж. Бонончини и Г. Ф. Генделя (Лондон, 1721), опера «Маркиза де Бренвилье», музыку к-рой написали Ф. Обер, Д. А. Баттон, А. Бертон, Ф. Бланжини, А. Буальдьё, М. Карафа, Л. Керубини, Ф. Герольд и Ф. Паэр (Париж, 1831). Порой подобным образом создавались и произв. др. жанров. Напр., музыка духовной оратории «Долг первой заповеди» («Die Schuldigkeit des ersten Gebots», Зальцбург, 1766/67) была написана А. К. Адльгассером, М. Гайдном и В. А. Моцартом. В 19—20 вв. встречаются и случаи коллективного создания балетов («Новобрачные Эйфелевой башни»—«Les mariés de la Tour Eiffel» с музыкой «Шестёрки», Париж, 1921), инстр. произведений (шуточная соната для скрипки и фп., написанная для Й. Иоахима Р. Шуманом, И. Брамсом и А. Дитрихом, 1853). Особые примыкающие к П. произв. составляют циклы вариаций ряда композиторов, каждому из к-рых принадлежит по одной вариации, напр. изданные в 1824 вариации для фп. на вальс Диабелли, в создании к-рых приняли участие Ф. Шуберт, Ф. Лист, И. Н. Гуммель, Ф. Калькбреннер, И. Мошелес, Й. Черни, Я. В. Воржишек, В. Томашек и др. композиторы (Бетховен написал на ту же тему целый цикл вариаций), или «Парафразы на неизменную тему» («тати-тати») для фп. в 3 руки Бородина, Римского-Корсакова и Кюи (1878), струн. квартет B—La—F Римского-Корсакова, Бородина, Глазунова и Лядова, вариации на рус. нар. тему для струнного квартета Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Блуменфельда и др. (1899), сб. пьес для струн. квартета членов Беляевского кружка — «Пятницы» (1899).

ПАСТОРА́ЛЬ (франц. pastorale, от лат. pastoralis— пастушеский). 1) Опера, пантомима или балет (а также их отдельные сцены), сюжет к-рых связан с идеализированным изображением сельской жизни, природы. П. зародилась под влиянием античной поэзии («Эклоги» и «Буколики» Вергилия, Петрарки, Боккаччо, «Аминта» Тассо). Пользовалась популярностью в 17—18 вв., особенно при итал. и франц. дворах. В либретто ранних итал. пасторальных опер наряду с пастухами и нимфами вводились герои античной мифологии. Нек-рые пасторальные сюжеты стали особенно излюбленными и воплощались в виде опер на протяжении нескольких столетий, в особенности мифы о Дафне (от оперы Пери и Каччини, 1598, до оперы Р. Штрауса, 1938), об Эвридике. В числе авторов пасторальных опер — К. В. Глюк, В. А. Моцарт («Бастьен и Бастьенна», 1768, и др.), Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо, Ж. Ж. Руссо («Деревенский колдун», 1752) и др. 2) Вок. или инстр. произведение (пьеса) пасторального характера, рисующее картины природы или сцены сельской жизни. Вок. П. простираются от мадригала до сольной песни с сопровождением фп. Многие вок. и вок.-инстр. П. прошлого связаны с изображением Христа как «доброго пастыря» (в кантате Баха «Ты, пастух Израиля»— Du Hirte Israel, в оратории «Мессия» Генделя). Пасторальный характер носят мн. светлые лирические, идиллич. эпизоды опер, кантат и ораторий 17—18 вв. П. «Искренность пастушки» включена П. И. Чайковским в 3-ю картину его оперы «Пиковая дама». Сольные вок. П. с сопровождением фп. имеются у Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Х. Вольфа и др. Инстр. П. нередко ведут своё происхождение от рождественского музицирования римских пифферарий, осуществлявшегося в память о вифлеемских пастухах из христ. легенды; в др. случаях они передают представление

о галантной пасторальной жизни. С течением времени сложились характерные черты инстр. П.— плавное, спокойное движение мелодии, часто удваиваемой в терциях, выдержанные звуки (*бурдон*) в басу сопровождения, воспроизводящие звучание нар. волынки, ритм сицилианы (размер $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$). Инстр. П. сосуществовали как части сюиты (напр., Корелли и др.)) и как самостоятельные произв. для скрипки, фп., органа (Д. Скарлатти, Ф. Куперен, Дж. Фрескобальди, И. С. Бах и др.)). Симф. П. порой представляют собой отд. части циклич. сочинения (напр., «Сцена в полях» из «Фантастической симфонии» Берлиоза), иногда — целые циклы («Времена года» Вивальди, «Пасторальная симфония» Бетховена, к-рая в лондонской книге эскизов обозначена как «Характерная симфония, или Воспоминание о сельской жизни», и др.)).

Лит.: Marsan J., La pastorale dramatique en France à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle, P., 1905; Sandberger A., Zu den geschichtlichen Voraussetzungen zur Pastoralsinfonie, в его кн.: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, Bd 2, Münch., 1924; Engel H., Das Instrumentalkonzert, Lpz., 1932; Schmidt G. Fr., Die frühdeutsche Oper..., Bd 2, Die Pastoral-Oper, Regensburg, 1953.

ПАСТУ́РЕЛЬ (франц. pastourelle, букв.— пастушка; провансальск. pastorela, pastorita)— разновидность любовных песен *труверов* и *трубадуров*. Как правило, строится в виде диалога; типичное содержание текста— рыцарь домогается любви сельской красавицы. Иногда он в этом преуспевает, порой же вынужден бежать, преследуемый её мужем или любовником. Поэтич. и муз. форма П. часто бывает сложной, музыка — весёлая, игривая, нередко и более серьёзная, не лишённая черт мечтательности. П. известна с 11 в. Один из наиболее ранних образцов — П. трубадура Маркабрю «Однажды у изгороди повстречал я пастушку» («L'autrier jost una sebissa, trovey pastora»):



В 18 в. и позднее П. зачастую называли любое стихотворение о пастушке, а также его муз. воплощение (Пастурель К. Гольдони в его оперном либретто «Философ из Кампаньи», явившемся основой одноим. оперы Галуппи, 1754; эта П. впоследствии была положена на музыку Ф. Шубертом).

Лит.: Delbouille M., Les origines de la pastourelle, Brüssel, 1926; Piguet E., L'évolution de la pastourelle du XII-e siècle à nos jours, Basel, 1927.

ПАСХА́ЛОВ Виктор Никандрович [18 (30) IV 1841, Саратов — 1 (13) III 1885, Казань]— рус. композитор. В юности обучался игре на фп., с 1859 занимался у А. И. Виллуана (в Москве). В 1861—66 был вынужден по политич. мотивам жить в Париже, посещал как вольнослушатель Парижскую консерваторию. В 1866—67 занимался в Моск. консерватории (по композиции — у Н. Г. Рубинштейна). С 1867 жил в Саратове (популярностью пользовались написанные им в эти годы романсы), с 1871 — в Москве (преподавал пение в 1-м кадетском корпусе). В 1872, находясь в Петербурге, посещал муз. собрания Балакиревского кружка. В. В. Стасов и М. П. Мусоргский с похвалой отзывались об исполнявшихся П. отрывках из его оперы «Первый винокур» («Винокур-бедокур»; впоследствии Мусоргский часто напевал «Свадебное шествие» из этой оперы). В 1872 П. составил сборник рус. нар. песен (протяжных, плясовых, хороводных с варьированным сопровождением), записанных с голоса эстр. певца А. Ф. Макарова-Южина (не опубликован, утерян). С 1873 поселился в Казани, давал уроки игры на фп., был организатором и руководителем популярного среди молодёжи студенч. хора. Покончил жизнь самоубийством (в припадке мании преследования).



Автор мн. романсов (ок. 60), среди к-рых известностью пользовались «Под душистою ветвью сирени» (сл. В. Крестовского), «Дитятко, милость господня с тобой» (сл. Н. П. Огарёва), «Нивушка» (сл. А. К. Толстого), «Сбылись ожидания» (сл. А. Н. Мордовцевой), «Проторила я дорожку» (сл. А. Н. Плещеева), а также ряд романсов на сл. А. А. Григорьева, М. Ю. Лермонтова, М. И. Михайлова, Я. П. Полонского и др. На творчество П. оказали влияние бурлацкие песни. Стасов, высоко ценивший талант П., говорил, что если бы «репинские бурлаки запели, то их напевы могли бы походить на некоторые пасхаловские народнические импровизации». Задушевность, умение передавать простыми муз. средствами сильные драм. чувства, искусное использование речевых интонаций — отличит. черты камерно-вок. лирики П., соприкасающейся в известной мере с рус. бытовым романсом и оказавшей определённое воздействие на творчество Чайковского и Мусоргского.

Лит.: Биографии композиторов с IV—XX век с портретами, под ред. А. Ильинского, М., 1904; Мусоргский М. П. Письма и документы, М. — Л., 1932, с. 228—30; Римский-Корсаков Н. А., Летопись моей музыкальной жизни, [3]М., 1955.
И. М. Марков.

ПАСХА́ЛОВ Вячеслав Викторович [2 (14) V 1873, Москва — 26 XII 1951, Ленинград] —сов. музыковед, этнограф. Засл. деят. иск-в РСФСР (1950). Доктор искусствоведения (1944). Сын композитора Виктора Никандровича П. Окончил в 1896 историко-филологич. ф-т Моск. ун-та (отделение рус. словесности), в 1910— Муз.-драм. уч-ще Моск. филармоний. об-ва по классу композиции (учился у Г. Э. Конюса и А. Н. Корещенко); в 1894 брал уроки у Вас. С. Калинникова. С 1900 сотрудник нотного отделения Румянцевского музея. Занимался изучением и пропагандой нар. творчества. С 1900 чл. Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии при Моск. ун-те. Сблизился с собирателем и исполнителем нар. песен М. Е. Пятницким, обработал для пения с сопровождением фп. собранные им «12 русских песен (Воронежской губернии, Бобровского уезда)» (М., 1904, [2]1912, последнее изд. 1946). С 1921 действит. чл. и рук. этнографич. секции ГИМНа. В 1927—29 доцент Моск. консерватории (читал курс муз. этнографии). Осн. область исследований П.— нар. песня. Автор муз. произв., в т. ч. симфонии, симф. картины «Остров сирен», «Крымской сюиты», струн. квартета, романсов, хоров. Обработал ряд нар. песен.

Соч.: Комментарии кн. В. Ф. Одоевского к сборнику Прача, в сб.: Труды музыкально-этнографической комиссии, т. 1, М., 1906; Обзор музыкальной конструкции записанных М. Е. Пятницким воронежских песен в связи с характерными особенностями великорусского песенного склада, [М., 1914], то же в сб.: О былинах и песнях Великой Руси, [М., 1914]; Шопен и польская народная музыка, «Музыкальный современник», 1916, № 1, 4, 1917, № 7, 8, то же, М. — Л., 1941, [2] доп., 1949; Песни Востока, записанные в Крыму. (Теоретический анализ), в сб.: Песни Востока, М., 1925; Русская тематика в произведениях Бетховена, в сб.: Русская книга о Бетховене, М., 1927; Музыкальная структура крымских песен, в сб.: Песни Крыма, М., 1929; В. С. Калинников. Жизнь и творчество, М., 1938, [2]Л. — М., 1951; В. С. Калинников, М. — Л., 1947; М. Е. Пятницкий и история возникновения его хора, в сб.: Советская музыка. Второй сб. статей, М., 1944; и др.

Лит.: Киселёв В., В. В. Пасхалов, «СМ», 1952, № 3.
И. М. Ямпольский.

ПАСХА́ЛОВА Алевтина Михайловна [27 V (8 VI) 1878, с. Сокур Саратовской обл.—1 IV 1953, Саратов]— сов. певица (лирико-колоратурное сопрано). Засл. арт. РСФСР (1934). Окончила в 1893 Саратовский женский ин-т, где обучалась игре на фп., в 1898—Моск. консерваторию по классу пения у Е. А. Лавровской. До 1905 пела в *Московской частной русской опере*. В 1905—07 солистка Мариинского т-ра в Петербурге, с 1908 выступала на оперных сценах Казани, Саратова, Кишинёва, Перми, Харькова, Тбилиси и др.; в её репертуаре было св. 60 партий. В 1906, 1911—12 гастролировала как конц. певица в Италии (Генуя, Милан, Верона), в 1910—14 — по городам России. С 1915 жила в Саратове, где с 1918 была профессором консерватории. Написала воспоминания (частично опубликованы в журн. «Музыкальная жизнь», 1968, № 13).

Лит.: Назаревский П. П., Белецкий И. В., Пасхаловы, Л., 1970, с. 68—76.
И. М. Ямпольский.

ПАТАРА́Г — название муз. сопровождения христ. богослужения в арм. церкви (литургии, обедни). Лит. основа П. (первоначально перевод с греч. яз.) представляет собой арм. редакцию вост.-христ. литургии с рядом оригинальных вставок. В древности в музыке П. преобладали *речитатив* и *псалмодия*. Со временем развиваются более распевные формы хорового (силлабического, кантиленного) и сольного (протяжного, мелизматического) пения. В 12 в. выразит. средства П. обновил и поднял на новый художеств. уровень Нерсес Шнорали Сладкопевец. В 19 в. созданы многочисл. П. для хора с использованием традиционного мелодич. материала. Среди них выделяются: П. гомофонно-гармонич. склада М. Г. Екмаляна, создавшего величественную и благозвучную лирико-эпич. музыку, и полифонич. по фактуре П. композитора Комитаса — произв. кантатно-ораториального типа с элементами концертности, с лирич. и драматич. эпизодами.

Лит. на арм. яз.: Тагмизян Н., Макар Екмалян. Жизнь, творческий облик, наследие, «Эчмиадзин», 1958, № 2—5; его же, В народном духе. «Патараг» Комитаса, «Советакан арвест», 1969, № 10; его же, Нерсес Шнорали — композитор и музыкант, Ер., 1973.
Н. Тагмизян.

«ПАТЕ́» («Pathé-Frères»)— франц. фирма грамзаписи, одно из старейших европ. предприятий, выпускающих звукозаписывающую и звуковоспроизводящую аппаратуру. Основана в 1894 братьями Э. и Ш. Пате, открывшими в Париже Фонографич. салон, где они продавали аппаратуру собств. конструкции, изготовлявшуюся в небольшой мастерской. После расширения производства мастерская выросла в фабрику (находилась в Шато, близ Версаля). Выпускавшиеся здесь аппараты определённой конструкции получили название *патефон*, распространившееся на все аппараты этого типа. С 1906 фирма «П.» начала производство грампластинок, с 1928 перешла под контроль фирмы «*Коламбия*», а с 1931 вошла в состав концерна ЭМИ (Electric and Musical Industries, EMI). В 50—60-е гг. фирма «П.» выпускала в основном пластинки с записью старинной и классич. музыки.
М. М. Яковлев.

ПАТЕ́Т (индонез. patet)— в музыке Индонезии ладово-мелодич. модель, подвергающаяся вариационному развитию в процессе музицирования (родств. явления в др. муз. культурах — *рага*, *макам*, *маком*, *мугам*, *мукам*). Каждый П. характеризуется принадлежностью к одному из двух ладов — *слендро* или *пелог*, а также входящими в его состав попевками — мелодич. формулами. Насчитывается 6 П., 3 в ладу слендро и 3 в ладу пелог. Каждый из П. применяется в строго определённые часы суток, а также в определённом разделе представления традиционного кукольно-теневого театра «ваянг гедок», начинающегося вечером и заканчивающегося на рассвете. П. в ладу слендро используются для разделов кукольного представления, основанного на нар. эпосе Индии —«Махабхарате» и «Рамаяне», П. в ладу пелог — для разделов, основанных на цикле яванских нар. сказаний о Панджи. В ладу слендро возможны переходы от одного П. к другому, в ладу пелог они используются редко. Применяются и переходы от лада слендро к ладу пелог, тогда как обратные почти не встречаются.

Лит.: Hood M., The nuclear theme as a determinant of patet, в сб.: Javanese music, Djakarta, 1954.

ПАТЕФО́Н — механико-акустич. аппарат для проигрывания граммофонных пластинок, портативная переносная разновидность *граммофона* со скрытым рупором. Первые П. выпускались франц. фирмой «*Пате*» (в их названии объединяются наименование этой фирмы и греч. слово φωνή — звук), однако они несколько отличались по своей конструкции от аппаратов, широко известных под этим названием (были приспособлены не только для воспроизведения, но и для записи звука; запись и воспроизведение осуществлялись не от края пластинки к центру, а от центра к краю и т. п.). После появления долгоиграющих граммофонных пластинок постепенно вышли из употребления, уступив место *электрофону* (электропроигрывателю), *радиоле*.

ПАТОРЖИ́НСКИЙ Иван Сергеевич [20 II (3 III) 1896, с. Петрово-Свистуново, ныне Запорожской обл.— 22 II 1960, Киев]— сов. певец (бас) и вокальный педагог. Нар. арт. СССР (1944). Чл. КПСС с 1946. Деп. Верх. Совета УССР 1—3-го созывов.



Брал уроки пения у З. Н. Малютиной; в 1922 окончил Екатеринославскую консерваторию. В 1925—35 солист оперного т-ра в Харькове, с 1935 — Укр. т-ра оперы и балета. П.—один из выдающихся представителей украинской вок. школы, обладал сильным, гибким, выразительным голосом бархатного тембра, ярким артистич. дарованием. Особенно удавались певцу острохарактерные, комич. и драм. партии в операх укр. композиторов (его партнёршей часто была М. И. Литвиненко-Вольгемут): Карась («Запорожец за Дунаем»), Выборный («Наталка Полтавка»), Чуб («Ночь перед Рождеством»), Тарас Бульба («Тарас Бульба» Лысенко; Гос. пр. СССР, 1942), Гаврила («Богдан Хмельницкий» Данькевича). Среди др. партий — Сусанин, Борис Годунов, Мельник, Галицкий, Мефистофель; Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Валько («Молодая гвардия»). Выступал как камерный певец; исполнял арии из опер, романсы, нар. песни. С 1946 профессор Киевской консерватории. Среди учеников — Д. М. Гнатюк, А. И. Кикоть, В. И. Матвеев, Е. И. Червонюк и др.

Лит.: Стефанович М., И. С. Паторжинский, К., 1960; Козловский И., И. С. Паторжинский, «Театральная жизнь», 1960, № 8; Карышева Т., И. С. Паторжинский, «МЖ», 1960, № 14; Тольба В., Корифей украинской сцены, «СМ», 1971, № 5; Иван Сергеевич Паторжинский, [Сб.], М., 1976.
В. И. Зарубин.

ПА́ТТИ (Patti)— итал. певицы (колоратурное сопрано), сёстры. Их отец Сальваторе П. (1800—69) и мать Катерина Кьеза П.-Барилли (ум. 1870) были певцами.

Аделина П. (19 II 1843, Мадрид — 27 IX 1919, Крейг-ай-Ноз, Уэльс, похоронена в Париже). Уже с 7 лет выступала на конц. эстраде, исполняя арии из классич. опер. Ребёнком успешно гастролировала во ми. городах США, где жила семья. Муз. образование получила под рук. М. Стракоша (впоследствии её антрепренёр). В 1859 дебютировала на оперной сцене в Нью-Йорке (исп. партию Лючии). Большой успех принесли ей гастроли в 1861 в т-ре «Ковент-Гарден» (Лондон). В Италии впервые выступила в 1866 (т-р «Реджо»,

Турин). В 1869—77 неоднократно пела в России. С 1898, оставив оперную сцену, концертировала. Последнее выступление состоялось в 1914 в «Альберт-холле» (Лондон). Певица обладала необыкновенным по красоте тембра, чистым, мягким, звонким, ровным во всех регистрах голосом, блестящей, виртуозной техникой. Её отличала прекрасная муз. память. П. исполняла многочисл. партии героинь, преим. в итал. операх, а также в произв. Дж. Мейербера, Ш. Гуно и др., среди лучших — Маргарита, Виолетта, Розина. Исп. также партии Дездемоны, Нинетты («Отелло», «Сорока-воровка» Россини), Амины, Эльвиры («Сомнамбула», «Пуритане» Беллини), Адины, Норины, Мари («Любовный напиток», «Дон Паскуале», «Дочь полка» Доницетти), Джильды, Аиды; Церлины («Дон Жуан»), Джульетты («Ромео и Джульетта» Гуно), Лакме; Валентины («Гугеноты»). Выдающаяся певица 19 в., П. с триумфом выступала во мн. странах мира, её гастроли носили сенсационный характер. В России ею восторгались любители итал. пения, её иск-во высоко ценил А. Н. Серов.



А. Патти. Портрет работы Гарибольди.

К а р л о т т а П. (30 X 1835, Флоренция — 27 VI 1889, Париж). Училась игре на фп. в Париже у пианиста А. Герца. Как певица дебютировала в 1861 в Нью-Йорке. Выступала в разл. странах на оперных и конц. сценах, в т. ч. в России. Её приятный по тембру голос, однако, не имел того блеска, к-рый отличал пение Аделины П.

Лит.: S é r o w A., Chronique musicale... La Patti, «Journal de St. Pétersbourg», 1869, 14 février; e r o ж e, Chronique musicale... Les nouveaux rôles de m-me Patti..., там же, 1869, 25 décembre; e r o ж e, Chronique musicale... La Patti en trio avec deux flûtes, там же, 1870, 17 janvier; e r o ж e, Chronique musicale... Padron de Ploërmel de Meyerbeer, там же, 1870, 13 mars; см. также в кн.: С е р о в А. Н., Критические статьи, т. 4, СПБ, 1895; Ч а й к о в с к и й П. И., Итальянская опера, «Русские ведомости», 1872, 24 окт., 7 ноября, 1875, 29 окт.; e r o ж e, ...Бенефис Патти, там же, 1872, 18 ноября, 1874, 27 ноября, 1875, 16 ноября; см. также в кн.: Ч а й к о в с к и й П. И., Музыкально-критические статьи, М., 1953; К ю и Ц. А., Избранные статьи об исполнителях, М., 1957, с. 53—59; Т и м о х и н В., Выдающиеся итальянские певцы. Очерки, М., 1962; K l e i n H., The reign of Patti, L., [1920]; G a r a E., Il centenario della Patti, «Lettura», 1943, marzo; W i l l i a m s C., M o r a n W., Adelina Patti, «The record collector», 1956, № 8—9; C a b e z a s J. A., Adelina Patti, la cantante de la voz de oro, Madrid, [1956]; R i g o t t i D., Vita irrequieta di Adelina Patti, «La Scala», 1963, aprile.

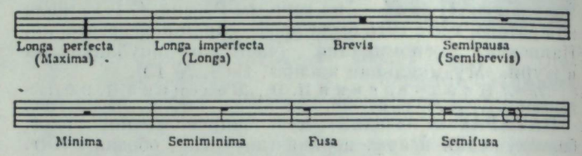
Т. Н. Соловьёва.

ПАУЗА (от греч. παῦσις — прекращение, остановка; лат. silentium или pausa, итал. pausa, франц. silence или pause, англ. silence или rest)— длящийся определённое время перерыв в звучании одного, нескольких или всех голосов муз. произведения, а также нотный знак, обозначающий этот перерыв в звучании. В крупных инстр. сочинениях, ансамблях, хорах и в оперных массовых сценах общий перерыв звучания называется *генеральной паузой*.

Понятие П. представлено уже в античной муз. теории, к-рая рассматривала все неправильные стихотворные строки как укороченные паузами правильные; П. обозначалась знаком ⏑ (с дополнит. знаками для более долгих пауз); были известны и П., нарушающие определённый метр. В невменной (см. *Невмы*) и *хоральной нотации* знаков П. не существовало, однако на определённом этапе развития хоральной нотации грани частей мелодии стали обозначаться разделительной чертой. С возникновением многоголосия эта черта стала знаком короткой паузы неопределённой длины. Дифференцированное по длительности обозначение пауз принесла с собой мензуральная нотация. Ещё в ранний её период (12—13 вв.) для всех употреблявшихся нотных длительностей были введены соответствующие знаки П.: pausa longa perfecta (трёхдольная), pausa longa imperfecta (двухдольная), pausa brevis и semipausa, равная semibrevis; начертания нек-рых из них впоследствии претерпели изменения.
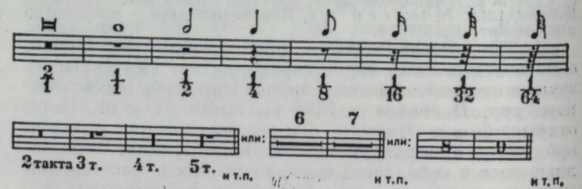
С введением более мелких нот — minima, semiminima, fusa и semifusa — знаки П., равные их долготе, были заимствованы из табулатурной системы.

В 16 в. система обозначений пауз приобрела следующий вид:



Паузы мензуральной нотации.

В совр. нотном письме употребляются П.: целая, половинная, четвертная, восьмая, шестнадцатая, тридцатьвторая, шестьдесятчетвёртая и изредка — бревис, по длительности равная двум целым нотам. Для увеличения длительности П. на $\frac{1}{2}, \frac{1}{2}+\frac{1}{4}, \frac{1}{2}+\frac{1}{4}+\frac{1}{8}$ и т. д., как и для увеличения длительности ноты, применяются точки. Пауза в целый такт, независимо от его размера, обозначается знаком П., равной целой ноте. П. в 2—4 такта обозначаются с помощью заимствованных из мензуральной нотации знаков, П., равные большему числу тактов,— через последования этих знаков или же с помощью особых знаков протяжённой паузы с проставленными над ними цифрами соответственно числу тактов паузы.



Паузы современной нотации.

Если первоначально П. по преимуществу обозначали членение мелодич. голоса, постепенно они начали применяться и внутри мелодич. образований, став важным выразит. средством. Как указывал Х. Риман, такая пауза имеет не «нулевое», а «отрицательное» значение, существенно влияя на выразительность предшествующих и последующих муз. построений. Примерами выразит. пауз могут служить многие образцы классич. музыки, напр. «тема судьбы» из 1-й части 5-й симфонии Бетховена, где П. углубляет драматич. характер музыки, или мелодия романса «Средь шумного бала» Чайковского, где оттенок взволнованного прерывистого дыхания во многом связан с использованием пауз. См. *Мензуральная нотация*, *Ритм*.

В др.-рус. муз. теории в период перехода от крюковой нотации к квадратной существовала своя система обозначения пауз: една — целая, ес (или эс)— половинная, полъес (полъэс)— четвертная, сеп или сема — восьмая; друга — два такта; третья — три такта, чварта — четыре такта и т. д.

Лит.: Д и л е ц к и й Н., Мусикийская грамматика, [СПБ], 1910; R i e m a n n H., Musikalische Dynamik und Agogik, Hamb., 1884; e r o ж e, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Lpz., 1903; L i s s a Z., Die Ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik, «StMw», 1962, Jahrg. 25.

В. А. Вахромеев.

ПАУМГАРТНЕР (Paumgartner) Бернард (14 XI 1887, Вена — 27 VII 1971, Зальцбург)— австр. дирижёр, педагог, композитор. Род. в семье музыкантов. Отец — Ханс П.— пианист и муз. критик, мать — Роза Папир — камерная певица, вок. педагог. Учился у Б. Вальтера (теория музыки и дирижирование), Р. Дицля (фп.), К. Штиглера (гармония). В 1911—12 коррепетитор Венской оперы, в 1914—17 дирижёр оркестра Венского об-ва музыкантов. В 1917—38 и в 1945—53 директор, в 1953—59 президент Моцартеума (Зальцбург). В 1929 организовал оркестр им. Моцарта, с к-рым гастролировал в разных странах. С 1945 рук. оркестра Моцартеума — Camerata academica (в 1965 гастролировал с ним в СССР). Один из инициаторов (совм. с М. Рейнхардом) муз. фестивалей в Зальцбурге (1920; с 1960 президент). С 1925 профессор. В 1938—48 жил во Флоренции, изучал историю оперного иск-ва. Во время 1-й мировой войны 1914—18 выпустил большой сб. солдатских песен. В 1922 переиздал «Скрипичную школу» Леопольда Моцарта и издал тогда же «Taghorn»— собрание текстов и мелодий баварско-австр. миннезанга (совм. с А. Роттаушером), в 1927 — научно-популярную монографию «В. А. Моцарт» (71973). Автор монографии о Ф. Шуберте (1943, 41974), Воспоминаний (Erinnerungen, Salzb., 1969). Посм. изданы доклады и очерки («Vorträge und Essay», Kassel, 1973). Автор муз. произв., в т. ч. опер «Горячее железо» («Das heiße Eisen», 1922, Зальцбург), «Саламанкская пещера» («Die Höhle von Salamanca», 1923, Дрезден), «Россини в Неаполе» (1936, Цюрих), балетов («Зальцбургский дивертисмент», на музыку Моцарта, пост. 1955, и др.), орк. пьес.

Лит.: K o r n a u t h E., B. Paumgartner zum 70. Geburtstag, «Österreich. Musikzeitschrift», 1957, Jahrg. 12; Wissenschaft und Praxis. Eine Festschrift zum 70. Geburtstag von Bernhard Paumgartner, Z. — Freiburg, 1958; W e i g e n d Fr., B. Paumgartner, «Musica», 1971, Jahrg. 25.

Т. Н. Соловьёва.

ПАУЭР (Pauer) Макс фон (31 X 1866, Лондон — 12 V 1945, Югенхейм)— немецкий пианист и педагог. Проф. подготовку получил под рук. отца — пианиста Э. Пауэра, в 1882—85 занимался теорией музыки у В. Лахнера (Карлсруэ). С 1887 преподавал в Кёльнской консерватории, в 1897—1924 профессор класса высшего мастерства в Штутгартской консерватории, с 1908 был её директором, оказав значит. влияние на развитие этого учебного заведения. В 1924—32 профессор и директор Лейпцигской консерватории, в 1933—34 Мангеймской Высшей школы музыки, позднее жил в Штутгарте. Гастролировал во мн. странах Европы и Америки, снискав репутацию видного интерпретатора нем. классич. и романтич. музыки, в первую очередь соч. И. Брамса. Игра П. отличалась технич. совершенством, благородством фразировки. П.— автор фп. пьес. Переложил ряд симфоний Й. Гайдна и В. А. Моцарта для фп. в 2 и 4 руки. Редактор изданий: фп. сочинений Р. Шумана, фп. школы С. Леберта и Л. Штарка (1904).

Лит. соч.: Unser seltsames Ich. Lebensschau eines Künstlers, Stuttg., 1942.

ПАХЕЛЬБЕЛЬ (Pachelbel) Иоганн (крещён 1 IX 1653, Нюрнберг — 3 III 1706, там же)— нем. композитор и органист. В детстве обучался игре на органе под рук. Г. Швеммера. В 1669 посещал лекции в ун-те г. Альтдорф, в 1670 был семинаристом протестантской гимназии Регенсбурга. Одновремен. изучал церк. музыку под рук. Ф. И. Зойлина и К. Пренца. В 1673 переехал в Вену, где стал органистом собора св. Стефана и, возможно, помощником композитора и органиста И. К. Керля. Тогда же начал сочинять музыку. В 1677 приглашён придв. органистом в Эйзенах (работал в церкви и придв. капелле), где дружба с Амброзиусом Бахом положила начало связям П. с семейством Бахов, в частности со старшим братом И. С. Баха — Иоганном Кристофом, к-рый учился у П. С 1678 П. был органистом в Эрфурте, где создал большое количество произв. В 1690 придв. музыкант и органист в Штутгарте у герцогини Вюртембергской, с 1692 — органист в Готе, откуда в 1693 ездил в Ордруф опробовать новый орган. В 1695 П. стал органистом в Нюрнберге. Среди учеников П.— А. Н. Феттер, И. Г. Бутштетт, Г. Х. Штёрль, М. Цейдлер, А. Армсдорф, И. К. Граф, Г. Кирхгоф, Г. Ф. Кауфман, И. Г. Вальтер.

Творчество П. связано с его исполнительством, хотя он писал также вок. произв. (мотеты, кантаты, мессы, арии, песни и др.). Основное значение получили соч. П. для органа и клавира. Композитор явился одним из прямых предшественников И. С. Баха в жанрах органной музыки. Форма его произв. чётко продумана, компактна, стройна и лаконична. Полифонич. письмо П. сочетает большую ясность и простоту гармонич. основы. Его фуги отличаются тематич. характерностью, но ещё неразвиты и по существу состоят из цепи экспозиций. Импровизационные жанры (токкаты) характеризуются значит. цельностью и единством. Клавирные сюиты П. (всего их 17) следуют традиционной схеме цикла (аллеманда — куранта—сарабанда—жига), иногда с добавлением нового танца или арии. В сюитных циклах П. при разработке всех голосов явно выявились черты песенности, мелодизации с опорой на гармонию. И. С. Бах пристально изучал инстр. (преим. органные) сочинения П., и они стали одним из истоков формирования его собств. муз. стиля. Органные соч. П. изданы в сб. «Denkmäler der Tonkunst in Österreich», VIII, 2 (W., 1901), «Denkmäler der Tonkunst in Bayern», IV, 1 (Lpz., 1903), клавирные — в сб. «Denkmäler der Tonkunst in Bayern» II, 1 (Lpz., 1901), вок. соч. в изд. «Das Vokalwerk Pachelbels», hrsg. v. H. H. Eggebrecht (Kassel, [1954]).

Лит.: Л и в а н о в а Т., История западноевропейской музыки до 1789 г., М., 1940, с. 310—11, 319—20; Д р у с к и н М., Клавирная музыка..., Л., 1960; S c h w e i z e r A., J. S. Bach, Lpz., 1908, (рус. пер. — Ш в е й ц е р А., И. С. Бах, М., 1965); B e c k m a n n G., J. Pachelbel als Kammerkomponist, «AfMw», 1918—19, Jahrg. 1; B o r n E., Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im musikalischen Schaffen J. Pachelbels, B., 1941 (Diss.); E g g e b r e c h t H. H., J. Pachelbel als Vokalkomponist, «AfMw», 1954, Jahrg. 11; O r t h S., J. Pachelbel — sein Leben und Wirken in Erfurt, в кн.: Aus der Vergangenheit der Stadt Erfurt, II, H 4, 1957.

Т. Н. Соловьёва.

ПАХИМЕР (Παχυμέρης) Георгий (1242, Никея— 1310, Константинополь)— византийский учёный. Известен как автор учебного пособия «Квадривиум» (Quadrivium; обязательный раздел средневекового образования, включавший изучение т. н. «свободных искусств»— арифметики, геометрии, астрономии и музыки). Во 2-й части этого труда —«О гармонии или музыке» (περὶ ἁρμονικῆς σε οὖν μουσικῆς) — излагаются осн. положения др.-греч. муз. теории. Наиболее полно П. анализировал систему ладов (τόνων) древнего муз. иск-ва (из 52 сохранившихся глав ок. 40 посв. этой проблеме). Основываясь на муз.-теоретич. трактатах Аристоксена, Птолемея, Порфирия, Аристида Квинтилиана и др., П. охарактеризовал особенности каждого лада, сопоставив их между собой; описал акустич. структуру тона, тетрахорда и октавы в связи со спецификой древнего муз. мышления.

Издания лит. соч.: Notice sur divers manuscrits Grecs relatifs à la musique, comprenant traduction française et des commentaires par M. A. J. H. Vincent. De la bibliothèque du roi autres bibliothèques, extraits de la deuxième du tome XVI, P., 1847, p. 401—553; T a n n e r y P., Quadrivium de Georges Pachymère. Texte révisé et établi par le R. P. S. Stephanou, préface de V. Laurent, Città del Vaticano, Vatican, 1940.

Лит.: Г е р ц м а н Е. В., Принципы организации «пикнонных» и «аникнонных» структур, в сб.: Вопросы музыкознания, вып. 2, М., 1973, с. 6—26; F e t i s F., Biographie universelle des musiciens, 2 éd., t. 6, P., 1878; K r u m b a c h e r K., Geschichte der byzantinischen Literatur (527—1453), Münch., 1897, S. 288—300; R e e s e G., Music in the Middle Ages, N. Y., 1940, p. 89—90; R i c h t e r L., Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie, в сб.: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1961, Lpz., 1962, S. 75—115.

Е. В. Герцман.

ПАХМУТОВА Александра Николаевна (р. 9 XI 1929, Бекетовка, близ Волгограда)— сов. композитор. Нар. арт. СССР (1977). В 1953 окончила Моск. консерваторию по классу композиции у В. Я. Шебалина; в 1956 — там же аспирантуру (рук. тот же). Выступая в разных жанрах, П. завоевала особую известность как автор песен. Разнообразные по характеру и стилистич. признакам, песни П. посвящены В. И. Ленину, Родине, Партии, Ленинскому комсомолу, героям современности— космонавтам, лётчикам, геологам, спортсменам и др. В произв. П. широко используются элементы рус. городского фольклора, бытового романса, а также характерные интонации совр. молодёжной студенческой и туристской песенной лирики. Лучшие песни П. отмечены естественностью и искренностью выражения, многогранным диапазоном чувств — от мужественно-строгого пафоса до лирич. проникновенности, своеобразием и рельефностью мелодич. рисунка. Мн. из песен П. сюжетно связаны с конкретными событиями наших дней, навеяны впечатлениями композитора от поездок по стране («ЛЭП-500», «Письмо на Усть-Илим», «Марчук играет на гитаре» и др.). К значит. творческим достижениям П. принадлежат песенные циклы «Таёжные звёзды» (1962—63), «Обнимая небо» (1965—66), «Песни о Ленине» (1969—70) на сл. С. Т. Гребенникова и Н. Н. Добронравова, а также «Созвездие Гагарина» (1970—71) на сл. Добронравова. Всенародную популярность завоевали мн. песни П., в т. ч. «Песня о тревожной молодости» (1958, сл. Л. И. Ошанина), «Геологи» (1959), «Куба — любовь моя» (1962), «Слава вперёд смотрящему» (1962), «Главное, ребята, сердцем не стареть» (1963), «Девчонки танцуют на палубе» (1963), «Если отец герой» (1963), «Звезда рыбака» (1965), «Нежность» (1966), «Трус не играет в хоккей» (1968) (все — на сл. Гребенникова и Добронравова), «Хорошие девчата» (1962), «Старый клён» (1962; обе — на сл. М. Л. Матусовского), «Ненаглядный мой» (1970, сл. Р. Ф. Казаковой), «Орлята учатся летать» (1965), «Обнимая небо» (1966), «Мы учим летать самолёты» (1966), «Кто отзовётся» (1971), «Герои спорта» (1972), «Мелодия» (1973), «Надежда» (1974), «Белоруссия» (1975, все — на сл. Добронравова). Из произв. др. жанров выделяется концерт для оркестра (1972; на его основе — балет «Озарённость»), а также музыка для детей (кантаты, песни, хоры, инстр. пьесы). Секретарь СК СССР (с 1968). Пр. Ленинского комсомола (1966). Гос. пр. СССР (1975).



Соч.: балет — Озарённость (1974); кантата — Василий Тёркин (1953); для орк. — Русская сюита (1953), увертюры Юность (1957), Тюрингия (1958), концерт (1972); концерт для трубы с орк. (1955); для орк. рус. нар. инструментов — увертюра Русский праздник (1967); музыка для детей — сюита Ленин в сердце у нас (1957), кантаты — Красные следопыты (1962), Отрядные песни (1972), пьесы для различных инструментов; песни; музыка к спектаклям драм. т-ров; музыка к кинофильмам, в т. ч. «Семья Ульяновых» (1957), «По ту сторону» (1958), «Девчата» (1962), «Яблоко раздора» (1963), «Жили-были старик со старухой» (1964), «Три тополя на Плющихе» (1967), радиопостановкам.

Лит.: Генина Л., А. Пахмутова, «СМ», 1956, № 1; Зак В., Песни А. Пахмутовой, там же, 1965, № 3; А. Пахмутова. Беседы с мастерами, «МЖ», 1972, № 13; Кабалевский Д., [О Пахмутовой], «Кругозор», 1973, № 12; Добрынина Е., А. Пахмутова, М., 1973. *М. М. Яковлев.*

ПАХУЛЬСКИЙ Генрих Альбертович [4(16)X 1857 или 1859, Лазы, Седлецкой губ.— 1921, Москва]— рус. пианист, композитор, педагог. Окончил в 1876 Варшавский муз. ин-т, где учился у Р. Штробля (фп.), С. Монюшки и В. Желеньского (гармония и контрапункт). С 1876 концертировал и преподавал. С 1880 занимался в Моск. консерватории у Н. Г. Рубинштейна; после его смерти в 1881 прервал занятия (был домашним учителем музыки в семье Н. Ф. фон Мекк), с 1882 учился у П. А. Пабста (фп.) и у А. С. Аренского (сочинение); окончив консерваторию в 1885, преподавал там же (класс спец. фп., 1886—1921; с 1916 профессор). Выступал как пианист, исполняя и собств. соч., в к-рых продолжал традиции рус. классиков, в т. ч. П. И. Чайковского, а также С. И. Танеева; ощутимо также влияние Ф. Шопена и Р. Шумана. Осн. место в творчестве занимают фп. произв. (свыше 70), гл. обр. миниатюры — прелюдии, этюды, танцы (б. ч. пьес объединена в циклы, сюиты), а также 2 сонаты и фантазия для фп. с оркестром. Мн. соч. имеют гл. обр. инструктивно-педагогич. значение —«Альбом для юношества», 8 канонов. Среди др. соч.— пьесы для симф. и струн. оркестров, 3 пьесы для виолончели, романсы на слова А. К. Толстого. Ему принадлежат обработки польской нар. песни для смеш. хора («Песня жнецов»), перелож. для фп. в 2 и в 4 руки, в т. ч. 4-й, 5-й, 6-й симфоний, «Итальянского каприччио», струн. секстета и др. произв. П. И. Чайковского, струн. квартета А. С. Аренского (Чайковский считал перелож. П. превосходными). Ред. польского раздела в кн. «Биографии композиторов с IV—XX век» (1904).



Лит. соч.: Кое-что из моих воспоминаний о Московской консерватории, «РМГ», 1916, № 36—37, с. 650—654.

Лит.: Г. А. Пахульский. (К 25-летию его музыкальной деятельности), «РМГ», 1912, № 12; Чайковский П. И., Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 3, М. — Л., 1936; Чайковский П. И., Танеев С. И., Письма, [М.], 1951; Чайковский П. И., Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2, М. — Л., 1952.

А. Я. Ортенберг.

ПАЧИНИ (Pacini) Джованни (17 II 1796, Катания— 6 XII 1867, Пеша, Пистойя)— итал. композитор. Учился в Болонье у Л. Маркези (пение) и С. Маттеи (контрапункт) и в Венеции у Б. Фурланетто (композиция). Рано выступил как театр. композитор (опера-фарс «Аннета и Лучиндо», 1813, Милан). Среди лучших опер П.—«Сафо» (1840), «Медея» (1843). Ему принадлежит неск. теоретич. работ, в т. ч. «О самобытности итальянской оперной музыки XVIII века» (1841), «Очерки о музыке и контрапункте» (1864), кн. «Мои артистические воспоминания» (1865), многочисл. статьи, учебники по гармонии, контрапункту и др. Организовал в Виареджо муз. лицей (1835, в 1842 переведён в Лукку как Ин-т Пачини, позже — Ин-т Боккерини).

Соч.: оперы (ок. 90), в т. ч. Юность Генриха V (La gioventù di Enrico V, т-р «Валле», Рим, 1820), Последний день Помпеи (L'ultimo giorno di Pompei, 1825, т-р «Сан-Карло», Неаполь), Корсар (1831, т-р «Аполло», Рим), Сафо (1840, т-р «Сан-Карло», Неаполь), Медея (1843, т-р «Каролино», Палермо), Лоренцо Медичи (1845, Венеция), Царица Кипрская (La regina di Cipro, 1846, Турин), Никколо де Лапи (1855, пост. 1873, т-р «Пальяно», Флоренция); оратории, кантаты, мессы; для орк.— симфония Данте (1865) и др.; струн. квартеты; вок. дуэты, арии и др.

Лит. соч.: Sulla originalità della musica melodramatica italiana del secolo XVIII, Lucca, 1841; Principi elementari con metodo del meloplasto, Lucca, 1849; Cenni storici sulla musica e trattato di contrappunto, Lucca, 1864; Le mie memorie artistiche, Firenze, 1865, Roma, 1875.

Лит.: [Anonimo], Giovanni Pacini, Pescia, 1896; Barbiera R., Pacini e un suo categgio, в кн.: Immortali dimenticati, Mil., 1901; его же, Paolina Bonaparte. La sua passione per il maestro Pacini, в его кн.: Vite ardenti nel teatro, Mil., 1931; Davini M., Il maestro G. Pacini, Palermo, 1927; Cametti A., La musica teatrale a Roma cento anni fa. Il Corsaro di Pacini, Roma, 1931.

А. И. Гундарева.

ПАЧКО́РИЯ Кирилл Несторович [10 (22)V 1866, с. Лиа, ныне Цаленджихского р-на —28 II 1957, Тбилиси]— груз. сов. хоровой дирижёр и фольклорист. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1946). Спец. муз. образования не получил. Пел в хоре под рук. А. Мегрелидзе (1903—07).

В 1908 организовал хор. коллектив в Гудауте, выступал с ним в Зап. Грузии. С 1911 солист хора под упр. Д. Лолуа, с 1924 — его рук. (хору присвоено имя Лолуа). В 1927, 1930 и 1934 гастролировал с хором в Москве, Ленинграде и Харькове (коллектив получил назв. этнографич. хора Зап. Грузии). Под упр. П. хор выступал на 2-й олимпиаде Грузии (1929) в Тбилиси, на 3-й олимпиаде народов Закавказья (1934) в Баку и на 1-й Декаде лит-ры и иск-ва Груз. ССР в Москве (1937). П.— один из организаторов и рук. (1940—51) Гос. ансамбля нар. песни и танца Грузии (создан в 1940 на основе объединённых нар. хоров Зап. и Вост. Грузии). Знаток и пропагандист нар. груз. песенного творчества, П. работал с коллективом фольклористов, занимавшихся исследованием груз. нар. песенной культуры.

М. В. Рамишвили.

ПАШКЕ́ВИЧ Василий Алексеевич [ок. 1742 — 9(20) III 1797, Петербург] —рус. композитор, скрипач, дирижёр. С 1756 пел в придв. хоре, где, вероятно, и получил муз. образование. С 1763 скрипач оркестра бальной музыки в Петербурге, позже — первого придв. оркестра. Получив в 1783 звание камер-музыканта, был назначен на должность концертмейстера оркестра бальной музыки, имел также титул «большого певчего» Придв. капеллы (исполнял обязанности учителя пения и помощника регента). В 1773—74 состоял учителем пения в Академии художеств, в 1780—83 руководил оркестром «Вольного российского театра» К. Книпера. В 1796 уволен в отставку без назначения пенсии. П.— один из крупнейших рус. композиторов 18 в., его творчество сыграло большую роль в формировании и развитии рус. нац. оперы. Написал оперы «Несчастье от кареты» (1779), «Скупой» (ок. 1782; обе на либр. Я. Б. Княжнина), «Тунисский паша» (1783, либр. М. А. Матинского), «Февей» (1786, либр. Екатерины II), «Федул с детьми» (1791, совм. с В. Мартин-и-Солером, либр. её же), «Санктпетербургский гостиный двор, или Как поживёшь, так и прослывёшь» (2-я ред., 1792, либр. Матинского, к-рому без оснований приписывалась и музыка несохранившейся 1-й ред., 1782). Совм. с Дж. Сарти и К. Каноббио П. создал музыку к пьесе Екатерины II «Начальное управление Олега» (1790). Писал также церк. музыку (его 5 хор. концертов, указанные в каталогах муз. изд-в Г. Н. Рейнсдорпа и К. Ленгольда, А. Карцелли, не сохранились).

Композитору присущи мелодич. изобретательность, дар метких и острых характеристик, мастерство ансамблевого письма. Удачно воспроизводя в вок. партиях речевые интонации, П. предвосхитил принципы, характерные впоследствии для творч. метода А. С. Даргомыжского и М. П. Мусоргского. Ему удавалось достигнуть реалистич. обрисовки персонажей и жанрового фона действия. Уникальными для своего времени были большой монолог Скрягина из оперы «Скупой», основанный на аккомпанированном речитативе, секстет из оперы «Как поживёшь, так и прослывёшь», построенный на выкриках торговцев, расхваливающих свой товар. В сцене девичника из той же оперы, нек-рых сценах «Февея», в музыке к «Начальному управлению Олега» П. чутко воссоздаёт мелодич. строй рус. нар. песни. Важную драматургич. роль выполняет тщательно разработанная, подвижная орк. фактура. Среди опер П. выделяется «Несчастье от кареты», приближающаяся по характеру к чувствит. драме. Но дарованию композитора ближе сфера комедийных образов, иногда граничащих с пародией, гротеском. Лучшие из опер П. пользовались большой популярностью, они шли на сценах мн. городов России до сер. 19 в.

Издания соч.: «Февей», клавир, перелож. И. Прача, СПБ, 1789 (переизд. П. И. Юргенсоном, 1895), «Начальное управление Олега», партитура, СПБ, 1791 (клавир изд. П. И. Юргенсоном, 1895), «Федул с детьми», клавир, СПБ,1895,«Скупой», партитура, перелож. для фп. и исследование Е. Левашева, в серии: Памятники русского музыкального искусства, вып. 4, М., 1973.

Лит.: Рабинович А. С., Русская опера до Глинки, М., 1948, с. 105—15; Вокшанина Е. А., О народности музыкального языка и особенности драматургии оперы М. Матинского «Санкт-Петербургский гостиный двор», Труды Гос. Музыкально-педагогического ин-та им. Гнесиных, вып. 1, 1959; Келдыш Ю. В., Русская музыка XVIII века, М., 1965, с. 300—24. *Ю. В. Келдыш.*

ПА́ЩЕНКО Андрей Филиппович [3 (15) VIII 1883, Ростов-на-Дону — 16 XI 1972, Москва]— сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1957). В 1917 окончил Петрогр. консерваторию по классу композиции у М. О. Штейнберга. В 1911—17 зав. муз. б-кой Придв. оркестра, в 1917—21 зав. муз. б-кой Гос. оркестра, в 1921—31 зав. муз. б-кой Ленингр. филармонии. С 1961 жил в Москве. В творчестве П. опирался на традиции муз. классики 19 в. Автор многочисл. произв. разных жанров, в т. ч. крупных симфонических; один из первых рус. композиторов, создавших оперы на историко-революц. и сов. тематику. Его «Орлиный бунт» («Пугачёвщина», 1925) сыграл видную роль в становлении сов. оперы. В опере П. «Чёрный Яр» (1931), посв. Гражд. войне, впервые на оперной сцене воплощён образ В. И. Чапаева; опера «Помпадуры» (по М. Е. Салтыкову-Щедрину, 1939, Ленингр. Малый оперный т-р)— одна из первых сов. комич. опер. Лучшие произв. композитора отличают волевая напряжённость, широкий эпич. размах, опора на речевые интонации.

Соч.: оперы (12), в т. ч. Орлиный бунт (Пугачёвщина, 1925, Ленингр. т-р оперы и балета), Царь Максимилиан (по мотивам рус. нар. драмы, 1929, Гос. академич. капелла), Чёрный Яр (пост. 1931, Ленингр. т-р оперы и балета), Помпадуры (по произв. «Помпадуры и помпадурши» и «История одного города» Салтыкова-Щедрина, 1936, пост. 1939, Ленингр. Малый оперный т-р), Свадьба Кречинского (по А. В. Сухово-Кобылину, 1945, пост. 1949, Ленингр. Малый оперный т-р), Краснодонцы (Молодая гвардия, по А.А. Фадееву, 1946—47), Капризная невеста (по пьесе «Свадьба с приданым» Дьяконова, 1967), Портрет (по Н. В. Гоголю, 1968); для солистов, хора и орк. — оратории Освобождённый Прометей (1934) и Ленин (1960), кантаты Гармонь (1931), Голос мира (1952), Траурно-торжественная ода (реквием, сл. композитора, 1942), Скифы (поэма, сл. А. А. Блока, 1958) и др.; для орк. — симфонии (1916; 2-я — Гимн солнцу, сл. К. Д. Бальмонта, 1921—22; 3-я — Героическая, 1924, 2-я ред. 1960; 4-я — Молодёжная, 1927, 2-я ред. 1956; 1952; 1954; 7-я — Драматическая, 1955, 2-я ред. 1964; 1956; 9-я — Симфония-поэма, 1956; 1962—63; 11-я —Оптимистическая, 1964; 12-я — Героико-триумфальная, с хором, сл. Вс. А. Рождественского и слова, высеченные на могиле жертв Окт. революции 1917 на Марсовом поле в Ленинграде, 1966; 13-я — Российские колокола, по поэме «Колокола России» П. Неруды, 1968—69; 14-я — Пионерская, 1969; 15-я — Жизнь художника, 1969—70; 1972); 8 симф. поэм, 5 симф. картин, 5 увертюр; для струн. орк. — 4 симфониетты (1943, 1945, 1958, 1964), Сюита в классическом стиле (1915—27), Ноктюрн (1914), Украинская рапсодия (1937), Лунная серенада (1959) и др.; концерты с орк.— для скр. (1944), для влч. (1964); произв. для орк. нар. инструментов; камерно-инстр. ансамбли — 9 квартетов (1915, 1921, 1967, 5 в 1968, 1971); романсы, хоры, песни; обр. рус. нар. песен для хора a cappella; музыка к спектаклям драм. т-ра и фильмам.

Лит.: Асафьев Б., Орлиный бунт, «Жизнь искусства», 1925, № 46, то же в его кн.: Избр. труды, т. 5, М., 1957; Кремлёв Ю., О творчестве А. Пащенко, «СМ», 1936, № 9; Коваль М., Встреча с творчеством А. Ф. Пащенко, «МЖ», 1968, № 6. *М. Д. Кацева.*

ПА́ЭР (Paer) Фердинандо (1 VI 1771, Парма — 3 V 1839, там же) — итал. композитор и дирижёр. Чл. Ин-та Франции (1831). Занимался у Г. Гиретти и Ф. Фортунати в Парме, где была написана его первая опера «Орфей и Эвридика» (1791). Большую часть жизни провёл за границей: с 1797 — в Вене, Праге, в 1802—07 дирижировал придв. капеллой в Дрездене. Мн. годы работал в Париже, был придв. капельмейстером (с 1807), дирижёром т-ров «Опера комик» и «Театр Итальен» (1812—27), руководителем корол. камерной музыки (с 1832), а также почётным инспектором (с 1834) и преподавателем (с 1837, композиция) Парижской консерватории. Известностью пользовались оперы П., многие из них созданы под влиянием творчества В. А. Моцарта, нек-рые представляют собой образцы «оперы спасения»: «Камилла» (1799), «Леонора» (1804, сюжет оперы послужил основой для либр. «Фиделио» Бетховена). Лучшая опера —«Капельмейстер, или Не-

ожиданный ужин» («Le maître de chapelle ou Le souper imprèvu», 1821, Париж).

Соч.: оперы (ок. 50), в т. ч. Осмеянные претенденты (I pretendenti burlati, 1793, Парма), Гризельда (1798, там же), Камилла, или Подземелье (Camilla ossia Il sotterraneo, 1799, Вена), Леонора, или Супружеская любовь (Leonora ossia L'amore coniugale, 1804, Дрезден), Покинутая Дидона (Didone abbandonata, 1810, Париж); оратории, кантаты; для орк. — 2 симфонии, пьесы; концерты с орк. — для фп., для органа; фп. пьесы; арии, дуэты, песни и др.

Лит.: Massé T., Deschamps A., Paer et Rossini, P., 1820; Della Corte A., L'opera comica italiana nel'700, Bari, 1923; Radiciotti G., G. Rossini, t. 1—3, Tivoli, 1927—29; Engländer R., F. Paer als sächsischer Hofkapellmeister, в сб.: Neues Archiv für sächsische Geschichte, 1929; его же, Paers «Leonora» und Beethovens «Fidelio», в сб.: Neues Beethoven-Jahrbuch, [Bd 4], 1929; Pelicelli N., Musicisti in Parma nel secolo XVIII, в кн.: Note d'Archivio per la storia musicale, 1935, p. 37—42; Tebaldini G., F. Paer, в кн.: Aurea Parma, v. 2, Parma, 1939. *А. И. Гундарева.*

ПЕА́Н (греч. παιάν, παιών, в эпич. сказаниях παιήων, от прозвища Аполлона как бога-исцелителя) — в Др. Греции хоровая культовая песня в честь Аполлона. Исполнялась как обращение к Аполлону с просьбой помочь в сражении, а также как благодарность ему по случаю победы над врагами, прекращения к.-л. стихийного бедствия. Позднее стали создаваться П. в честь др. богов — Зевса, Посейдона, Диониса, а в эллинистич. период — и в честь людей. В одной из сохранившихся др.-греч. рукописей (т. н. «Берлинский папирус») содержится фрагмент П. (текста и музыки).

Лит.: Fairbanks A., A study of the Greek pæan, N. Y., 1900 (Cornell Studies in Classical Philology, № 12); Deubner L., Der Päan, в кн.: Neue Jahrbücher für das klassischen Altertum, Bd 22, Lpz., 1919.

ПЕ́ВЧЕСКИЕ ПРАЗДНИКИ (праздники песен) — в СССР традиц. массовые выступления самодеят. и проф. хор. коллективов, часто приурочиваемые к дате определённого обществ. или политич. события. Программа П. п. обычно рассчитана на неск. дней и включает произв. хор. классики и совр. композиторов, песни и обработки нар. песен. Кроме хоров, в П. п. принимают участие симф. и дух. оркестры, оркестры нар. инструментов, танц. коллективы и солисты. П. п. бывают городские, районные, областные и республиканские. Наибольшего размаха П. п. достигли в Прибалтике, где они систематически проводятся со 2-й пол. 19 в.; начиная с 1950 респ. массовые смотры проходят каждые 5 лет (в них участвуют лучшие коллективы республики). Наряду с выступлениями хоров, регулярно проводятся смотры массового нар. танца.

В Эстонии 1-й (всеобщий) П. п. состоялся в 1869 в Тарту, в парке Рессурэи. В нём приняли участие 46 муж. хоров (789 чел.) и 5 дух. оркестров (56 чел.). Дирижировали И. В. Янсен, А. Кунилейд и Д. О. Виркхаус. На этом П. п. заложена традиция соревнования хоров (в нём участвовали 22 хора — 1-ю пр. и золотой диплом завоевал хор об-ва «Эстония»). 2-й (1879, Тарту), 3-й (1880, Таллин), 4-й и 5-й (1891 и 1894, Тарту) П. п. отличались ещё большим масштабом. Начиная с 6-го (1896) П. п. проводятся в Таллине. В числе участников 7-го П. п. (1910) — смешанные хоры (7150 чел.), муж. хоры (1860 чел.); 1350 музыкантов входило в состав дух. оркестров. На этом П. п. впервые выступили детские хоры (1740 чел.). Среди участников были эст. хоры из Петербурга и Кронштадта. Первые П. п. в Эстонии имели большое значение для развития проф. музыки и превратились в своеобразные смотры достижений нац. культуры. С целью активизировать муз. деятельность эстонцев, проживающих в др. районах России, Петерб. эст. просветит. об-во организовало в 1912 в Нарве Эст. всероссийский П. п., в к-ром приняли участие ок. 5000 певцов. В 1914 в Сухуми провели П. п. эстонцы, проживающие на территории Крыма и Кавказа. 8-й (1923), 9-й (1928), 10-й (1933) и 11-й (1938, впервые участвовали жен. хоры) П. п. проводились во время бурж. режима. С 1928 эст. П. п. проходят на Певческом поле в Кадриорге (Таллин).

Особенно широкий размах П. п. получили после восстановления в Эстонии Сов. власти. Значительно увеличилось количество участников (в 1947 на 12-м П. п. — 28 080 чел.), повысился художеств. уровень исполнительства. В программах наряду с эстонскими звучали песни народов др. республик. Начиная с 12-го П. п. их организацией и проведением руководит гл. дирижёр П. п. — Г. Г. Эрнесакс. С 13-го (1950; 30 700 участников) П. п. приурочиваются к празднованию годовщины Сов. Эстонии. К 15-му П. п. (1960) на Певческом поле была построена уникальная сцена (арх. А. Котли), вмещающая 30 000 чел.; в этом празднике впервые приняли участие хоры мальчиков. 17-м (1969), юбилейным, было отмечено 100-летие П. п. в Эстонии. Сводными симф. оркестрами (372 чел.) дирижировал Н. Ярви. Среди дирижёров эст. П. п. — Ю. Варисте, Л. Верлин, Т. Веттик, Л. Вигла, Х. Кальюсте, Ю. Кяярамеэс, К. Лейнус, Р. Ритсинг, Ю. Симм. По инициативе студентов и педагогов Тартуского ун-та с 1956 проводятся П. п. студентов с участием представителей от РСФСР, Украины, Белоруссии, Литвы, Латвии и др. республик (1958, Рига; 1967, Тарту; 1968, Вильнюс; 1971, Рига и Огре; 1974, Тарту). С 1962 через каждые 5 лет проходят респ. П. п. школьников, посв. годовщине пионерской организации СССР (в 1972 в Таллине состоялся респ. праздник песни и танца школьников Эстонии, посв. также и 50-летию образования СССР).

В Латвии 1-й П. п. (всеобщий) был проведён в 1873 в Риге; в нём приняли участие 45 хоров (1003 чел.) и дух. оркестр (16 музыкантов). Среди хоров преобладали мужские. Программа П. п. состояла из духовного концерта в Домском соборе и праздничного — в Царском саду (ныне сад «Виестура»). На этом празднике зародилась одна из традиций всех последующих П. п. — «война песен» (состязание хоров). Дальнейшие П. п. стали стимулом в развитии проф. муз. творчества и свидетельствовали о непрерывном росте латв. хор. культуры. Для 2-го П. п. (1880) по проекту арх. Я. Бауманиса было возведено спец. сооружение, вмещающее одноврем. 2000 певцов и 12 000 слушателей. Начиная с 3-го П. п. (1888) в программу стали включаться новые симф. и вок.-симф. произв. латв. композиторов. 4-й П. п. (1895) состоялся в Елгаве; 5-й предполагалось провести в 1904, но из-за рус.-япон. войны этот П. п. прошёл лишь летом 1910. 6-й (1926), 7-й (1931), 8-й (1933), 9-й (1938) П. п. были проведены в период бурж. режима.

В полной мере всенародный и демократич. характер П. п. получили после восстановления в Латвии Сов. власти. 1-й сов. П. п. состоялся в 1948; в нём участвовало более 20 000 певцов. На этом П. п. звучали и детские голоса, а также установилась новая для латв. праздников традиция — участие танц. коллективов. Исполненная на празднике песня П. Барисона на сл. А. Скалбе «День большой настал для песни» стала впоследствии муз. эмблемой П. п. Сов. Латвии. С 1955 П. п. проходят на специально построенной эстраде (вмещает 10 000 исполнителей) в Межапарке, на берегу живописного оз. Кишэзерс. 7-й сов. П. п. (1973) был приурочен к 100-летию 1-го латв. праздника. В эти дни в саду «Виестура» состоялось открытие мемориального ансамбля (бронзовые барельефы семи композиторов, с именами к-рых неразрывно связаны история П. п. в Латвии и становление нац. муз. культуры, — Я. Цимзе, А. Юрьян, В. Витол, Э. Дарзинь, Э. Мелнгайлис, А. Калнинь, Б. Барисон). Скульптурный ансамбль выполнен лауреатом Ленинской пр. Л. В. Буковским и гл. художником Риги Г. Бауманисом. С 1960 устраиваются спец. П. п. школьников. Среди дирижёров латв. П. п. — Э. и Л. Вигнеры, Д. Гайлис, П. Иозуус, И. и Г. Кокар, Т. Калнинь, Е. Мединь, Х. Меднис, Э. Мелнгайлис, Я. Озолинь, Т. Рейтер, А. Юрьян.

В Литве 1-й (всеобщий) П. п. был проведён в 1924. В нём приняли участие 77 хоров (ок. 3000 чел.) и сводный дух. оркестр (120 музыкантов). Дирижировали Ю. Науялис, С. Шимкус, Ю. Штарка. Первые 3 литов. П. п. (2-й — 1928; 3-й — 1930) проходили в Каунасе (было проведено также неск. районных П. п.). В 1946 в Вильнюсе состоялся 1-й П. п. Сов. Литвы; в нём участвовало 188 хоров (12 231 чел.). 2-й праздник песни и танца (1950) был приурочен к 10-летию Сов. Литвы и отличался ещё большей массовостью (24 000 певцов, более 1000 танцоров, дух. оркестр и ансамбли литов. нар. инструментов — скудучяй). На этом П. п. выступили 7-тысячный сводный детский хор и 15-тысячный жен. хор a cappella. На 4-м П. п. (1960) массовый хор состоял из 18 571 чел. В празднике приняли участие детские хоры, танцоры, дух. оркестры, сельская инстр. капелла (827 чел.). Наряду с литовскими звучали рус., белорус., латв., польские нар. песни, исполнялись танцы разных народов. К этому П. п. была сооружена спец. певческая эстрада. На 5-м П. п. (1965) принимали участие смешанный хор (18 000 певцов), 6230 танцоров, объединённый дух. оркестр (1400 чел.) и др. муз. коллективы. В 1975 на 6-м П. п. состоялся концерт нар. ансамблей песни и танца (св. 10 000 чел.) с участием рус., белорус. и польских самодеят. коллективов. В 1963 проведён слёт муж. хоров, а в 1964 состоялся 1-й респ. П. п. школьной молодёжи, в к-ром участвовали 15 000 певцов, 5000 танцоров, 250 музыкантов симфонического оркестра, 1050 исполнителей ансамбля скудучяй и ок. 400 аккордеонистов. Среди дирижёров литов. П. п. — К. Кавецкас, Я. Швядас, Б. Дварионас.

Начиная с 1956 проводятся межреспубликанские праздники молодёжи Сов. Прибалтики.

Широкое распространение получили П. п. после 1946 и в др. республиках СССР, в т. ч. Укр. ССР, республиках Ср. Азии и Закавказья (массовые празднества состоялись в Самарканде, Фергане, Термезе, Андижане, в городе узб. нефтяников Ленинске, Нукусе) и др.

С 1960 П. п. ежегодно проводятся в Москве. Открытие 1-го моск. П. п. (12 июня 1960) состоялось у здания Моск. консерватории. В состав сводного хора вошли певцы хора Всесоюзного радио, Респ. рус. хор. капеллы и Моск. хора. Под рук. А. В. Свешникова хор исполнил «Песню о Ленине» Холминова, «Патриотическую песнь» Глинки, «Торжественный марш» Чайковского. В этот же час на 40 эстр. площадках города звучали песни о Ленине, Родине, Москве. В празднике приняли участие более 100 самодеят. коллективов, а также хор и оркестр Большого т-ра СССР, солисты Муз. т-ра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, артисты Моск. т-ра оперетты, сводный хор (из 80 хоров) под упр. К. Б. Птицы, известные сов. композиторы А. П. Долуханян, А. Н. Пахмутова, С. С. Туликов, А. Н. Холминов, Ю. А. Шапорин и др.

П. п. играют огромную роль в развитии муз. культуры сов. народа. С ними связано рождение новых хор. и танц. коллективов, создание значит. хор. произв. П. п. способствуют творч. и обществ. активности сов. композиторов, приобщению к муз. иск-ву широких нар. масс.

Лит.: Энгель Ю., Всеобщий эстонский певческий праздник, «Русские ведомости», 1910, 22 июня; Кумпене З., Праздник песни литовского народа, «СМ», 1946, № 11; Питс Р., Об эстонской хоровой культуре и роли школьных хоров на XII Республиканском певческом празднике, там же, 1948, № 5; Мартынов И., Праздник песни Советской Латвии, там же, № 6; Копосов А., Праздник песни в Литве, там же, 1950, № 10; Кукаретин В., Праздник песни в Узбекистане, «Клуб», 1953, № 8; Грошева Е., Советская Эстония поет..., «СМ», 1955, № 10; Яковлев М., Симфония, которую написал народ, «МЖ», 1969, № 17; его же, «День большой настал для песни». Рига: Песенному празднику 100 лет, «МЖ», 1973, № 18; Прибалтика празднует, «СМ», 1970, № 10, с. 146—49; Праздник песни Советской Латвии, посвященный 50-летию СССР и 100-летию Праздника песни, Рига, 1973; Справочник праздника песни и народного танца Эстонской ССР 1975 года, [пер. с эст.], Тал., 1975; Mediņš K., Latviešu dziesmu svētki, Rīga, 1955; Tamarkin A. (сост.), Lauluga Läbi aegade, Tallinn, 1965; Vahter A. (сост.), Eesti muusika, kd. 1—2, Tallinn, 1968—75; Poldmäe R., Esimene Eesti üldlaulupidu. 1869, Tallinn, 1969. *М. Д. Кацева.*

ПЕ́ВЧИЙ ДЬЯК, певчий диак, — в Моск. Руси проф. церк. певец. Упоминания о П. д., а также поддиаках содержатся в лит. памятниках 16—17 вв. Д. В. Разумовский считал поддиаков певцами второразрядными по голосу и певческому опыту, а в «Чиновнике новгородского Софийского собора» (16 в.) это — певцы, исполняющие «всё амбонное», т. е. самые торжеств. песнопения архиерейского богослужения, следовательно лучшие и самые опытные. Возможно, что к поддиакам относили мальчиков-певчих, участвовавших в качестве «отроков» в обряде «пещного действа». П. д. и поддиаки составляли особую корпорацию при кафедральных соборах, состояли на содержании у архиерея. Хор делился на «станицы», в к-рые входило 5—7 чел. В зависимости от принадлежности к «станице» П. д. и поддиаки занимали места на правом или левом клиросе церкви. Хоры П. д. являлись очагами муз. культуры, здесь было сосредоточено обучение муз. грамоте и певческому мастерству, переписывались певческие книги, а исполнительство служило образцом для др. хоров. Особенное значение имели моск. хоры — Государевы певчие диаки и Патриаршие певчие диаки и поддиаки. Первый из них был учреждён, по-видимому, в нач. 16 в.; участвовал в богослужении, на к-ром присутствовал царь, а также в разл. придв. торжествах. При Иване Грозном в хоре было до 35 певчих, причём одна из «станиц» была собственно царской (в ней пел царь). В последней четв. 17 в. число государевых певчих (включая «крестовых») диаков достигло 70 чел. Певцы находились на гос. службе и пользовались привилегиями придворных. В 70-х гг. 17 в. хор был реорганизован, вместо «станиц» он был разделён на хоры, обслуживавшие церкви царя, царицы и их детей. Во главе каждого хора стоял «уставщик» («регент»), к-рый также обучал певчих теории музыки. Среди «уставщиков» и П. д. были такие видные композиторы, как С. И. Беляев, И. М. Протопопов. В нач. 18 в. существовал лишь хор царя; впоследствии на его основе была организована Придв. певческая капелла. Хор Патриаршие певчие диаки и поддиаки возник с установлением патриаршества (1589), на базе хора моск. митрополита. Считался вторым по значимости после хора Государевы певчие диаки; при одновременном участии в богослужении занимал место на левом клиросе. В 1721 был переименован в синодальный и обслуживал моск. Успенский собор, а в 1886 при нём было учреждено Синодальное уч-ще церк. пения.

Лит.: Разумовский Д., Патриаршие певчие диаки и поддиаки, М., 1868, [СПБ, 1895 (вместе с работой: Государевы певчие диаки); Металлов В., Синодальные бывшие патриаршие певчие, «РМГ», 1898, отд. изд., М., 1901; Голубцова А., Чиновник новгородского Софийского собора, М., 1899. *Н. Д. Успенский.*

ПЕДАЛИЗА́ЦИЯ — один из важнейших элементов пианистич. иск-ва. П. служит не только для связывания звуков, выдерживания гармонии, усиления или ослабления звучания. Искусное применение разл. способов взятия и снятия правой *педали* (запаздывающая педаль, полупедаль, четвертная, вибрирующая или тремолирующая педали и др.), совместное или раздельное пользование обеими педалями, противопоставление педального и беспедального звучания и др. приёмы П. разнообразят колорит звучания, обогащают палитру выразит. и красочных оттенков, особенно важных при исп. произв. романтиков и импрессионистов. Эти тонкости П., связанные со стилем исполняемого соч. и характером музыки, зависят от умения и даже настроения

исполнителя во время игры, а также от акустики зала и особенностей инструмента; поэтому тонкие детали художеств. П. невозможно предусмотреть и обозначить в нотах — они обусловливаются гл. обр. музыкальностью, слухом, чувством стиля, художеств. интуицией и вкусом интерпретатора, его технич. мастерством. Иск-вом П. особенно славились А. Г. Рубинштейн (он называл П. «душой фп.»), Ф. Бузони, В. Гизекинг.

П. на арфе не составляет самостоят. проблемы исполнит. творчества, являясь обязат. элементом игры на этом инструменте.

Лит.: Буховцев А., Руководство к употреблению фортепианной педали, М., 1886, [2] 1904; Ляховицкая С., Вольман Б., Вступительная статья к нотному изданию: Майкапар С., Двадцать педальных прелюдий для фортепиано, М. — Л., 1964; Голубовская Н. П., Искусство педализации, М. — Л., 1967; Köhler L., Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik, Bd 1—2, Lpz., 1857—1858, [2]1882; его же, Der Clavier-Pedalzug, B., 1882; Schmitt H., Das Pedal des Claviers, W., 1875; Riemann H., Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule, Hamb. — St. Petersburg, [1883], [2]1890; Lavignac A. J., L'Ecole de la pédale, P., 1889, [2]1927; Falckenberg G., Les pédales du piano, P., 1895; Rubinstein A., Leitfaden zum richtigen Gebrauch der Pianoforte-Pedalen, Lpz., 1896; Breithaupt R., Die natürliche Klaviertechnik, Lpz., 1905, [4]1925 (рус. пер. главы из кн.— Брейтгаупт Р., Педализация, [Од.], 1927); Riemann L., Das Wesen des Klavierklanges, Lpz., 1911; Boghen F., Appunti ed esempi per l'uso dei pedali del pianoforte, Mil., 1915, [2]1941; Kreutzer L., Das normale Klavierpedal, Lpz., 1915, [2]1928; Bowen I., Pedalling the modern pianoforte, [L., 1936]; Leimer K., Rhythmik, Dynamik, Pedal, Mainz, 1938, [2]1965.

Г. М. Коган.

ПЕДА́ЛЬ (франц. pédale, от лат. pedalis — ножной). 1) У фп., клавесина, фисгармонии, механич. фп., арфы, в литаврах — деталь рычажного устройства, управляемая ногами. У разных инструментов служит разл. целям.

Фортепьянная правая П. изобретена в 1781 А. Бейером; её нажатие приподнимает все *демпферы*, благодаря чему струны свободно резонируют; это даёт возможность продлевать и связывать звуки, усиливать и обогащать звучание. Нажатие и снятие П. обозначаются в нотах знаками: 𝄢 (Ped) и ✻ или ⌴. Нажатие левой П. у рояля сдвигает вправо все молоточки, они ударяют в нижнем регистре по одной струне вместо двух, в среднем и верхнем регистрах — по двум струнам вместо трёх, что ослабляет звучание (у пианино в тех же целях левая П. приближает молоточки к струнам). Левая П. обозначается: 𝄢 (Ped)II или словами una corda. Обе осн. фп. П. стали применяться в инструментах с 1783 в Англии (фирма «Бродвуд») и с 1784 во Франции (фирма «С. Эрар»); с кон. 18 в. указания на П. впервые встречаются в фп. сонатах Й. Гайдна. 3-я П., т. н. задерживающая (или «средняя» П.), изобретена в 1844 Ж. Л. Буассело и усовершенствована в 1862 К. Монталем; введена в употребление в 1873. Она поднимает только демпферы клавиш, по к-рым ударяют пальцы в момент нажатия П., благодаря этому звуки, соответствующие этим клавишам, «выдерживаются», продолжают звучать. После введения 3-й П. фирмой «*Стенуэй*» она стала использоваться и др. фп. фабриками.

Арфовая П. служит для перестройки инструмента в разл. тональности. Изобретена ок. 1720 инстр. мастером С. Хохбруккером из Донаувёрта (Бавария), приспособившим к арфе педально-крючковый механизм. Каждая П. воздействует на одноимённые струны звукоряда арфы во всех его октавах, повышая их настройку на полтона. Первоначально Хохбруккер ввёл 5 П. (при струнах C, D, F, G, A), позволявших (при строе C-dur) использовать 6 мажорных и 3 минорные тональности, затем — 7 П. На 7-педальной арфе (строй Es-dur, педали при струнах B, Es, As, F, C, G, D) использовались 8 мажорных и 5 минорных тональностей. Позднее к П., изменяющим высоту звучания, были добавлены П. для глушения струн (демпферы) и для открывания и закрывания резонаторных отверстий на деке (т. н. эффект эха). В 18 в. мастера семьи Кузино сконструировали арфу с двойным рядом П., однако арфа с 14 П. не получила распространения. В кон. 18 в. франц. мастер С. Эрар сконструировал арфу с дисками, на к-рых имелись 2 штифта (вилки), при повороте диска зажимающие струну и повышающие её звучание на полтона. В 1801 этот мастер изобрёл арфу с вилочным механизмом и двойным движением П. (♭, ♮, ♯). Арфа Эрара с 7 П. «двойного действия» стала прототипом всех последующих конструкций. Совр. арфа с двойным движением П. (строй Ces-dur) позволяет использовать все тональности, а также приёмы игры, основанные на энгармонич. замене звуков, что и сделало её полноценным конц. и орк. инструментом.

2) В органе, клавикорде, клавесине — клавиатура для ног.

Органная П. изобретена Л. ван Вальбеке (ум. в 1318). Педальная клавиатура в совр. органе обычно одна, имеет 32 деревянные клавиши (объём ок. $2^2/_3$ октав, C — g^1).

Педальная клавиатура клавикорда впервые упоминается в муз. трактате П. Паулирипуса из Праги («Tractatus de musica», 1459—63).

Клавесины с педальной клавиатурой не получили распространения. Нек-рые орг. произв. И. С. Баха первоначально предназначались для исп. на педальном клавикорде или клавесине (сонаты, BWV 525—30; пастораль, BWV 590 и др.). Ножная клавиатура у фп. получила нек-рое распространение в кон. 18 — 2-й пол. 19 вв. Ряд произв. для фп. с педальной клавиатурой написан В. А. Моцартом (концерт d-moll, K.-V. 466; каденция к концерту A-dur, K.-V. 488; фантазия и фуга C-dur, K.-V. 394) и Р. Шуманом («Канонические упражнения», op. 56; «Эскизы», op. 58). Фп. с педальной клавиатурой пользовался Ф. Лист (большой педальный рояль находился в его доме в Веймаре с 1854). В 18 в. возник педальный клавикорд, использовавшийся в домашнем музицировании. Среди совр. фирм, изготовляющих клавесины, инструменты с П. выпускает фирма «Нёйперт» (ФРГ).

Фисгармония при помощи П. нагнетается воздух в мехи, у *механического фортепьяно* приводятся в действие пневматич. механизм, зубчатые и цепные передачи.

Литавре (т. н. педальная литавра, итал. timpani a pedali) П. перестраивает инструмент в др. тон; при перестройке П. воздействует на центр. настроечный винт (тон настройки показывает на шкале передвижная рукоятка). Возможность быстрой перестройки позволяет исполнять на одном инструменте мелодич. ряд звуков. П. для литавры изобретена в 1855 парижским мастером П. Л. Готро. Для удобства исполнителя, играющего на неск. ударных инструментах в оркестре, иногда применяют приставную или пристроенную к инструменту П. (при пользовании колотушкой, палочкой, одной из тарелок и др.).

Лит.: Зимин П., Фортепиано в его прошлом и настоящем, М., 1934, расширенное изд. под назв.: История фортепиано и его предшественников, М., 1968; Поломаренко И., Арфа в прошлом и настоящем, М. — Л., 1939; Язвинская Е., Арфа, М., 1968; Дулова В., Искусство игры на арфе, М., 1975; Modr A., Hudební nástroje, Praha, 1938 (рус. пер.— Модр А., Музыкальные инструменты, М., 1959, с. 174—176); Sachs C., Real-Lexikon der Musikinstrumente, B., 1913, Hildesheim, 1962; его же, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Lpz., 1920, Lpz., [1966]; его же, The history of musical instruments, N. Y., [1940]; Neupert H., Das Cembalo, eine geschichtliche und technische Betrachtung der Kielinstrumente, Kassel, 1933, [2]1956; его же, Das Klavichord. Geschichte und technische Betrachtung des «eigentlichen Claviers», Kassel, 1948, [2]1956; Bruggaier E., Studien zur Geschichte des Orgelpedalspiels in Deutschland bis zur Zeit J. S. Bachs, Fr./M., 1959; Hubbard F., Three centuries of harpsichord making, Camb. (Mass.), 1965; Marcuse S., Musical instruments, L., 1966, p. 324, 397; Sumner W., The organ, L., [1975]. См. также лит. при статьях *Фортепьяно*, *Арфа*, *Орган*, *Клавесин*, *Педализация*.

Г. М. Коган, Л. И. Ройзман, Б. В. Доброхотов, А. Е. Майкапар.

ПЕДРЕ́ЛЬ (Pedrell) Фелипе (19 II 1841, Тортоса — 19 VIII 1922, Барселона) — испан. композитор и музыковед, фольклорист и муз.-обществ. деятель. Чл. Корол. академии изящных иск-в (1894). Ведущий деятель *Ренасимьенто*. Муз. образование получил под рук. Х. А. Нина-и-Серра, будучи певчим в Тортосском соборе. Писал музыку с 15 лет; как муз. критик выступал с 1867. В 1873—74 — 2-й дирижёр опереточной труппы в Барселоне, где работал и позднее (1882—94 и 1904—22). Основал изд-во для публикации совр. духовной музыки и еженедельный журн. «Notas musicales y literarias» (оба существовали лишь в течение 1 года). В 1888—96 редактор осн. им издания «Ilustración musical Hispano-Americana». В 1895—1903 преподавал в Мадридской консерватории, читал лекции в зале «Атенео». Среди учеников — И. Альбенис, Э. Гранадос, М. де Фалья. С 1904 руководил изд-вом «А. Видаль-и-Лимон». В историю музыки вошёл как организатор и идейный руководитель движения за возрождение нац. муз. культуры, программу к-рого изложил в манифесте «За нашу музыку» («Por nuestra musica» — предисловие к оперной трилогии «Пиренеи», 1891, не завершена). Развивая идеи испан. музыковеда 18 в. А. Эксимено, считавшего нар. песню основой муз. художеств. системы каждого народа, П. видел путь возрождения испан. музыки в гармоничн. сочетании опоры муз. фольклора с развитием нац. художественных традиций 16—18 вв. Важное значение имели его публикации соч. А. Кабесона, Т. Л. де Виктории, К. Моралеса в сб. «Испанская школа духовной музыки» («Hispaniae schola musicae sacrae», t. 1—8, 1894—96) и «Антологии классических испанских органистов» («Antologia de organistas clásicos españoles», t. 1—2, 1908), полн. собр. соч. Т. Л. де Виктории (т. 1—8, 1902—12). Гармонизации мелодий в составленном П. сб. нар. испан. песен 13—18 вв. («Cancionero musical popular español», t. 1—4, 1918—22) отличаются глубиной проникновения в сущность нац. муз. фольклора. Он стремился с помощью освоения наследия испан. классиков 16 в. и использования нар. мелодий как основы муз. творчества поднять проф. нац. музыку до уровня передовых европ. композиторских школ, среди к-рых особенно высоко ценил русскую (считал её образцом для подражания в отношении творч. использования муз. фольклора и выражения нац. характера). В противоположность представителям т. н. регионализма, ограничивавшимся простым цитированием нар. мелодий и не владевшим совр. технич. приёмами письма, П. призывал к глубинному освоению скрытого в нар. мелосе гармонич. и ладового своеобразия. Решение этой задачи он связывал с овладением совр. средствами выразительности, внедрением достижений новейших школ разл. стран. Впервые с творчеством П. рус. музыкантов познакомил Ц. А. Кюи, к-рый поместил в журн. «Артист» (1894, № 41) его «Песню о звезде» из оперы «Пиренеи» и дал высокую оценку творчеству композитора. П. опубликовал статью об испан. музыке в России (газ. «La Vanguardia», 1910) и очерк о М. И. Глинке в Гранаде (рус. пер. в сб.: М. И. Глинка, М., 1958, с. 106—108).



Соч.: оперы — Квазимодо (по В. Гюго, 1875, Барселона), Мазепа (1881, Мадрид), Клеопатра (1881, Мадрид), Тассо в Ферраре (Il Tasso a Ferrara, 1881, Мадрид), Пиренеи (Els Pireneus, 1902, т-р Лицей, Барселона; 3 драмы с прологом), Матинада (1905, Барселона; переработана из кантаты); сарсуэлы — Люк-Лак (Lluch-Llach), Он и она (Ells y elles), Истина и ложь (La vertitad y la mentida), Стража (La guardiola); для солистов, хора и орк.— месса, реквием, Stabat Mater; камерно-инстр. ансамбли — струн. квартет (1878), струн. квинтет Гальярда (1879); соч. для фп.; песни в т. ч. циклы Ночи Испании (Noches de España, 1871), Весна (La primavera, 12 песен, 1880), Андалусийские ветры (Aires andaluces, 1889), Запахи земли (Aires de la tierra, 1889).

Лит. соч.: Gramatica musical, Barcelona, 1872; Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros, Barcelona, 1881; Diccionario técnico de la música, Barcelona, 1894; Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses y hispano-americanos antiguos y modernos, Barcelona, 1894—97; Teatro lírico Español anterior al siglo XIX, T. 1—5, La Coruña, 1897—98; Prácticas preparatorias de instrumentacion, Barcelona, 1902; Documents pour servir à l'histoire des origines du Théâtre musical, P., 1906; La cançó popular catalana, Barcelona, 1906; Musicalerías, Valencia, 1906; Barcelona Catàlech de la Biblioteca musical de la Disputació de Barcelona, v. 1—2, Barcelona, 1908—09; Músicos contemporáneos y de otros tiempos, P., 1910; Jornadas de arte, P., 1911; Orientaciones, P., 1911; P. A. Eximeno, Madrid, 1920.

Лит.: Кузнецов К., Из истории испанской музыки, «СМ», 1936, № 11; его же, Из истории испанской музыки. Этюды 3—5, «Музыка», 1937, № 23, 29, 32; Осповский А., Очерк истории испанской музыкальной культуры, в его кн.: Избр. статьи, воспоминания, Л., 1961, с. 227—88; Falla M., Felipe Pedrell, «RM», 1923, febr. (рус. пер. — Фалья М. де, Фелипе Педрель, в его кн.: Статьи о музыке и музыкантах, М., 1971); Mitjana y Gordon R., La música contemporánea en España y Felipe Pedrell, Málaga — Madrid, 1901; Al Maestro Pedrell. Escritos heortásticos, Tortosa, 1911; Angles H., La música española, desde la edad media hasta nuestras dias. Catalogo de la exposicion historica celebrada en commemoración del primer centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell, 18 mayo — 25 junio 1941, Barcelona, 1941.

М. А. Вайсборд.

ПЕЙКО́ Николай Иванович [р. 12(25) III 1916, Москва] — сов. композитор, педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1964). В 1940 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у Н. Я. Мясковского. В 1942—59 преподаватель (с 1958 профессор) Моск. консерватории, с 1954 — Муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Чл. ред. коллегии академич. издания Полн. собр. соч. Н. А. Римского-Корсакова. С 1940 выступает как пианист, с 1946 как дирижёр с исп. своих произв. Автор статей по вопросам муз. иск-ва. Осн. место в творчестве П. занимают крупные симф. сочинения, камерно-инстр. и вок. музыка. Продолжатель нац. традиций, П. опирается в своём творчестве прежде всего на достижения рус. дореволюц. и сов. муз. классики. Ряд его произв. навеян событиями Великой Отечеств. войны 1941—1945 (1-я симфония, Гос. пр. СССР, 1947; 5-я симфония), Великой Окт. социалистич. революции (4-я симфония, средняя часть к-рой связана с поэмой А. А. Блока «Двенадцать»), нек-рые написаны на историч. сюжеты (балет «Жанна д'Арк»). П. часто использует старинную и совр. рус. песню, а также песни народов СССР (якут., молд., тат., башк.) и зарубежные (франц., фин. и др.). Среди произв. на нар. темы — «Молдавская сюита» (Гос. пр. СССР, 1951).



Соч.: опера Айхылу (совм. с М. М. Валеевым, 1943, Уфа; 2-я ред., без соавтора, 1953, там же); балеты — Весенние ветры (совм. с З. В. Хабибулиным, по роману К. Наджими, 1950), Жанна д'Арк (1957, Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко, Москва), Берёзовая роща (1964); для солистов, хора и орк. — кантата Строители грядущего (сл. Н. А. Заболоцкого, 1952), оратория Ночь царя Ивана (по А. К. Толстому, 1967); для орк. — симфонии (1946; 1946—1960; 1957; 1965; 1969; 1972; концерт-симфония, 1974), сюиты Из якутских легенд (1940; 2-я ред. 1957), Из русской старины (1948; 2-я ред. 1963), Молдавская сюита (1950), симфониетта (1940), вариации (1947), 7 пьес на темы народов СССР (1951), Симфоническая баллада (1959), увертюра К миру (1961), Каприччио (для малого симф. орк., 1960); для фп. с орк.—концерт (1954); для скр. с орк. — Концертная фантазия на финские темы (1953), 2-я концертная фантазия (1964); камерно-инстр. ансамбли — 3 струн. квартета (1963, 1965, 1976), фп. квинтет (1961), децимет (1971); для фп.— 2 сонаты (1950, 1975), 3 сонатины (1942, 1943, 1957), вариации (1957) и др.; для голоса с фп. — вок. циклы Сердце воина (сл. сов. поэтов, 1943), Звуки ночи Гарлема (сл. поэтов США, 1946—1965), 3 муз. картинки (сл. С. А. Есенина, 1960), Лирический цикл (сл. Г. Аполлинера, 1961), 8 вок. поэм и триптих Осенние пейзажи на стихи Н. А. Заболоцкого (1970, 1976), романсы на

сл. А. А. Блока (1944—65), Бо-Цзюй-и (1952) и др.; музыка к спектаклям драм. т-ра, кинофильмам и радиопостановкам.

Лит. соч.: О музыке якутов, «СМ», 1940, № 2 (совм. с И. Штейманом); 27-я симфония Н. Я. Мясковского, в кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, т. 1, М., 1959; Воспоминания об учителе, там же; Г. Берлиоз — Р. Штраус — С. Горчаков. О русском издании «Трактата» Берлиоза, «СМ», 1974, № 1; Две инструментальные миниатюры. (Композиционный анализ пьес О. Мессиана и В. Лютославского), в сб.: Музыка и современность, вып. 9, М., 1975.

Лит.: Беляев В., Симфоническое творчество Н. Пейко, «СМ», 1947, № 5; Боганова Т., О музыке Н. Пейко, там же, 1962, № 2; Григорьева Г., Н. И. Пейко, М., 1965; её же, Вокальная лирика Н. Пейко и его цикл на стихи Н. Заболоцкого, в сб.: Музыка и современность, вып. 8, М., 1974.

А. И. Кандинский.

ПЕЙПЕР (Pijper) Виллем (8 IX 1894, Зейст, близ Утрехта — 18 III 1947, Лейдендам) — нидерл. композитор, муз. критик и педагог. В 1911—15 учился в муз. школе в Утрехте, затем занимался музыкой самостоятельно. Был муз. критиком газ. «Utrechts Dagblad» (1918—25) и журн. «De Muziek» (1923—33). С 1918 преподавал композицию в Амстердамской консерватории (в 1925—30 профессор), затем был директором осн. им Роттердамской консерватории (1930—47). Среди его учеников — Х. Бадингс, Г. Ландре, К. Менгельберг. Творчество П. эклектично. Ранние произв. написаны под влиянием И. Брамса, Г. Малера (напр., 1-я симфония «Пан», 1917), а также И. Ф. Стравинского, франц. импрессионистов и композиторов «Шестёрки», затем А. Шёнберга. Для зрелого стиля П. характерно применение монотематизма, политональности и полиритмии. В 1940-х гг. обратился к традиц. контрапунктич. технике. Осуществил обработки ряда нар. песен.

Соч.: оперы («симф. драмы») — Халевейн (по ср.-век. легенде, 1933, Амстердам), Мерлин (не оконч.); для орк. — 3 симфонии (1917, 1921, 1926), 6 симф. эпиграмм (1928), 6 Adagio (1940); концерты с орк. — для фп. (1927), влч. (1936), скр. (1938); камерно-инстр. ансамбли — 2 сонаты для скр. с фп. (1919, 1922), 2 сонаты для влч. с фп. (1919, 1924), соната для флейты с фп. (1925), 2 фп. трио (1914, 1921), дух. трио, 5 струн. квартетов (1914—28), дух. квинтет, секстет и септет; хоры — Весна идёт (De lente komt, для муж. хора с фп., 1927), Господин Халевейн (Heer Halewijn, для 8-гол. хора a cappella, 1929) и др.; 2 цикла песен на сл. Верлена (1916 и 1919); соч. для фп., скр., карийона; обр. старинных франц. песен (1942); музыка к спектаклям драм. т-ра.

Лит.: «Mens en melodie», 1947, juni—julie (№ посв. П.); Ringer A. L., W. Pijper and the «Netherlands School» of the 20th century, «MQ», 1955, v. 41, № 4, p. 427—45; Bazen K. van, W. Pijper, Amst., 1957; Kloppenburg W. C. M., Thematisch-bibliografische catalogus van de werken van W. Pijper, Assen, 1960.

В. В. Ошис.

ПЕКЕЛИС Михаил Самойлович [р. 29 VII(10 VIII) 1899, Киев] — сов. музыковед. Окончил в 1922 Киевскую консерваторию по классам фп. (у Г. Н. Беклемишева) и теории и истории музыки (у Б. Л. Яворского). В 1922—24 учился в Высшем лит.-художеств. ин-те в Москве. В 1923—27 преподавал хор. пение и теоретич. предметы в Академии Коммунистич. воспитания им. Н. К. Крупской, в 1926—37 — в Муз. техникуме им. Гнесиных, в 1925—43— в Моск. консерватории (с 1930 профессор, в 1937—43 зав. кафедрой истории музыки народов СССР), позднее — в консерваториях Свердловска, Киева, Горького, а также в ГИТИСе (1944—48). В 1948—49 и с 1955 профессор Муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Был науч. сотрудником Гос. академии художеств. наук (ГАХН, 1931—32), Ин-та истории иск-в АН СССР (1948—49). Значит. часть его науч. работ посв. исследованию жизни и творчества А. С. Даргомыжского, а также М. П. Мусоргского. Осуществил источниковедческие разыскания для изданий их соч. и ряда историко-муз. публикаций. Им написаны главы для учебника «История русской музыки» (т. 1—2, М., 1940, также общая ред.). Под его ред., со вступ. статьёй и комментариями изданы произв. А. С. Даргомыжского: Полные собрания —романсов и песен (т. 1—2, М., 1947), вок. ансамблей и хоров (М., 1950), Соч. для симф. оркестра (М., 1967), Собр. соч. для фп. (М., 1954), «Эсмеральда» (клавир оперы, М., 1961), а также «Избранные письма» Даргомыжского (вып. 1, М., 1952), «Избранные письма» Мусоргского (М., 1953) и «Литературное наследие Мусоргского» (кн. 1—2, совм. с А. А. Орловой, М., 1971—72). Ред. учебного пособия «Советская музыкальная литература» (М., 1963, [3]1972). При его участии изданы сб. «Музыкальное наследство», т. 1—4 (1962—76).

Соч.: Франц Шуберт, «Музыка и революция», 1928, № 10; А. Даргомыжский, М., 1932; О реализме Даргомыжского, «СМ», 1934, № 4; Рационалистические черты в жизни и творчестве Даргомыжского, там же, 1934, № 12; Романсы В. Райгеровой, там же, 1937, № 2; Драматургия Пушкина и русская опера, там же, 1937, № 5; Даргомыжский и русская народная песня, М., 1951; «Эзопова речь» в творчестве Мусоргского, «СМ», 1956, № 7; Об автобиографии Даргомыжского, там же, 1957, № 7; А. С. Рабинович как музыкальный учёный, в кн.: А. С. Рабинович. Избранные статьи и материалы, М., 1959; Музыкально-эстетические воззрения и литературные труды М. Ф. Гнесина, в сб.: М. Ф. Гнесин, Статьи, воспоминания, материалы, М., 1961; А. С. Даргомыжский и его окружение, т. 1—2, М., 1966—73; Два автографа, «СМ», 1969, № 9; Неизвестные музыкальные произведения А. П. Бородина и Е. С. Протопоповой-Бородиной, в кн.: Музыкальное наследство, т. 3, М., 1970; Русская певица Л. И. Кармалина, «СМ», 1972, № 11 и др.

И. М. Ямпольский.

ПЕКИН — столица КНР, муз. центр. 7570 тыс. жит. (1970). Как культурный, в частности муз., центр выдвинулся после перенесения в П. столицы кит. гос-ва в 1421. Оживлению театр.-муз. жизни способствовало пребывание в П. имп. двора, придв. знати, просвещённых и торгово-ремесл. кругов населения. В 15—16 вв. было развито нар. музицирование; в торжеств. придв. и храмовых церемониалах в соответствии с традициями сочетались пение, инстр. музыка и танец. На парадных приёмах во дворце, на семейных праздниках в домах аристократии выступали частные труппы актёров. Для демократич. публики были организованы зрелища с музыкой (сохранились в осн. чертах до 20 в.). Разл. представления (их устройством занимались гор. землячества, цех. объединения ремесленников и торговцев) приурочивались ко времени религ. и гос. праздников. Актёры и музыканты выступали в специально построенных помещениях или в храмах. Существовали постоянно действующие театры-рестораны — сичжуан и цзашуагуань. В сичжуане отмечались семейные праздники, программу составляли гости, выбирая отд. муз. номера из спектаклей, входивших в репертуар приглашённой труппы. В цзашуагуани (т-ре увеселений, меньшего размера, чем сичжуан) певцы, инструменталисты и шошуды (рассказчики) исполняли отд. эпизоды из спектаклей. В 16 в. возникли гор. публич. т-ры — сиюань, положившие начало регулярным выступлениям театр. трупп (к кон. 18 в. таких т-ров было 8, в 19 в.— 40). Деятельность гор. т-ров регулировалась правительством (запрещались спектакли в период 100 дней траура после смерти императора или членов его семьи; до 1911 в т-ры не допускались женщины, им разрешалось присутствовать лишь на домашних представлениях). С кон. 17 в. получил распространение гор. муз. жанр, т. н. цзинцян (столичные мелодии), сложившийся на основе популярного в Китае локального муз. жанра т. н. иянцян (иянские мелодии), связанного с нар. песнями местечка Иян (пров. Цзянси). Напевы иянцян использовались в вок. и инстр. произв. пекинских композиторов, в музыке к театр. постановкам. С нач. 18 в. цзинцян был вытеснен более рафинированным театр. жанром — куньцюй (привезён в П. актёрами из г. Сучжоу, где он зародился); благодаря литературной изысканности и камерности мелодий он имел успех при дворе и среди наиболее просвещённой части пекинского общества. В кон. 18 в. в П. стали постоянно работать труппы из пров. Аньхой, положившие начало новому театр. жанру — т. н. пекинской муз. драме. Она впитала в себя особенности местных муз. стилей (также пров. Ганьсу, Хубэй, Цзянсу) и отличалась праздничным, живым характером (традиции уличных представлений — обилие ударных, сопровождавших чередующиеся арии, песни, диалоги, а также мизансцены, сценич. движение). В сер. 19 в. пекинская муз. драма превратилась в общенац. форму кит. тра-

диц. т-ра, наиболее популярными труппами к-рого были Сыда хойбань (4 большие труппы аньхойской школы), дававшие спектакли в разл. театр. помещениях (по 3—4 дня в каждом); самые известные актёры выступали при дворе. В нач. 20 в. открылась 1-я студия актёрского мастерства Силяньчэн (позднее наз. Фуляньчэн; в ней учились знаменитые кит. актёры Мэй Ланьфан и Чжоу Синь-фан), её выпускники дебютировали в 1904.

После событий «4 мая» (1919) представители прогрессивно настроенных молодых музыкантов (среди них Си Син-хай) стали обучаться в консерваториях стран Европы; комп. Сяо Ю-мэй организовал в Пекинском ун-те спец. муз. отделение, где занимались по программам европ. муз. уч. заведений. В 1927 Цай Юань-пэй и Сяо Ю-мэй основали Пекинскую консерваторию (работала до 1937) и симф. оркестр европ. типа (рук. Сяо Ю-мэй; ввёл в муз. практику европ. нотацию). В 30-е гг. в П. создавались хор. об-ва для пропаганды популярных в то время массовых революц. и боевых (б. ч. антияпон.) песен; в 1932 Не Эр и Люй Цзи сформировали революц. группу музыкантов-песенников.

После образования КНР (1949) муз. жизнь П. стала развиваться более организованно. 23 VII 1949 создана Всекит. ассоциация лит-ры и иск-ва (президент Го Мо-жо), в 1953 из неё выделился Союз китайских музыкантов (председатель Люй Цзи), руководивший муз. жизнью КНР. В П. работали: комп. и скрипач Ма Сы-цун (во время «культурной революции» покинул КНР), комп. и теоретик Люй Цзи, скрипач и дирижёр Хэ Ши-дэ, дирижёр Ли Дэ-лунь, пианисты Лю Ши-кунь, Фу Цун. В нач. 50-х гг. был осн. Н.-и. ин-т традиц. т-ра (рук. Мэй Лань-фан) и Пекинское уч-ще традиц. т-ра сицюй.

В 50—60-е гг. в разл. жанрах традиц. муз. драмы с разнообразными формами песенного, муз. и танц. иск-ва выступали многочисл. проф. и самодеят. муз. коллективы. Работало ок. 30 т-ров — «Шоуду», «Тяньцяо», «Жэньминь», Летний муз. т-р и др., ок. 40 конц. залов и открытых эстрад. В 1952 в П. проходил 1-й Всекит. смотр т-ра и драмы, на к-ром было показано 150 пьес 23 видов классич. т-ра. В 1953 в П. организован Центр. экспериментальный т-р, сочетавший нац. и европ. муз. традиции («Седая девушка» Ма Кэ и Чжан Лу). Среди опер, пост. этим т-ром,— «Лю Ху-лань» комп. Чэн Цзы Мао Юаня, Гэ Гуан-жуя и др., а также балет «Волшебный фонарь», соединявший элементы нац. и зап.-европ. хореографии. Здесь ставились оперы и балеты классич. европ. репертуара. В 1961 в П. был открыт Центр. концертный зал; исполнялись зап.-европ. и рус. классич. произв., а также соч. сов. композиторов. В нач. 1960-х гг. в П. была переведена из Тяньцзина Центр. консерватория, к-рую до «культурной революции» возглавлял Ма Сы-цун. При консерватории продолжал работать созданный в 1954 Ин-т по изучению нар. музыки, к-рый организовывал фольклорные экспедиции, ведал исследованием и публикацией нар. мелодий (рук. Хэ Лу-тин и Ма Кэ). Во время «культурной революции» (2-я пол. 60-х гг.) были закрыты т-ры и конц. залы, запрещены спектакли традиц. муз. драмы и постановки заруб. муз.-сценич. произведений. Ставились лишь «образцовые» 5 пьес цзинцзюй (см. *Китайская музыка*).

С нач. 70-х гг. театр.-конц. жизнь в П. несколько оживилась: открылись нек-рые муз. уч. заведения, появились театр. и муз. коллективы (ок. 20), были поставлены новые спектакли, исполнялись произв. для фп. (коллективные переработки симф. соч.). В сер. 70-х гг. в П. выступали кит. труппа пекинской муз. драмы, Центр. филармонич. оркестр, Муз.-танц. коллектив Центр. ин-та национальностей и др. В 1974 Шанхайский симф. оркестр исполнил в П. новую коллективную симфонию «Взятие горы Вэйхушань» (по мотивам одноим. «образцового спектакля»). В 1974 в П. проходили смотры спектаклей по произв. разл. местных жанров.

Лит.: Шеерсон Г., Музыкальная культура Китая, М., 1952; Виноградов В., Музыка в Китайской Народной Республике, М., 1959; Друскин М., О китайском музыкальном театре, в его кн.: История и современность, Л., 1960, с. 93—101; Серова С., Пекинская музыкальная драма (сер. XIX — 40-е годы XX в.), М., 1970; Валицкий В., «Культурная революция» в музыке, «СМ», 1970, № 8; Mackerras C. P., The rise of the Peking opera, Oxf., 1972.

С. А. Серова.

ПЕККЕР Григорий Ильич [р. 11(24) X 1905, Павлоград] — сов. виолончелист и педагог. Род. в семье музыкантов. Учился игре на виолончели в Петрогр. консерватории у Л. Аббиате (1916—17) и Е. В. Вольф-Израэля (1922—24). В 1925—26 концертмейстер и солист Рус.-япон. симф. оркестра, с к-рым гастролировал в Китае и Японии (был первым сов. виолончелистом-солистом, выступавшим в Японии). В 1927—29 совершенствовался у Ю. Кленгеля в Лейпцигской консерватории. В 1929—33 концертировал в Германии (исполнял концерт Э. д'Альбера с оркестром под упр. автора в Лейпциге и концерт К. Сен-Санса под упр. Б. Вальтера в Берлине), Франции, Нидерландах, Польше. Выступал с пианистом О. С. Габриловичем на фестивале, посв. И. Брамсу (Йена). В 1934—38 преподаватель (класс виолончели, а также курс методики игры на этом инструменте) Моск. консерватории (с 1935 доцент), в 1938—57 — Киевской (с 1947 профессор); в 1947—51 был участником квартета им. Ж. Б. Вильома, выступавшего в разл. городах Украины. С 1957 профессор Новосибирской консерватории, где также вёл курс методики обучения игре на виолончели. Среди учеников — Л. А. Краснощёк и М. М. Кравцов. П.— автор ряда соч. для виолончели; ему принадлежат также конц. обработки, переложения и спец. педагогич. редакции.

Б. В. Доброхотов.

ПЕККЕР Ян Борисович [р. 22 VIII (4 IX) 1906, Астрахань] — сов. музыковед и педагог. Засл. деят. иск-в Узб. ССР (1956). Кандидат искусствоведения (1956). В 1931 окончил Муз. техникум им. Гнесиных (класс фп. Ел. Ф. Гнесиной), в 1936 историко-теоретич. ф-т Моск. консерватории. В 1936—41 директор муз. вещания Узб. радиокомитета, в 1944—48 худ. рук. Узб. филармонии. С 1936 преподаёт в Ташкентской консерватории (с 1960 доцент, с 1971 и. о. профессора), ведёт курс истории музыки и семинар по критике.

Соч.: В. А. Успенский, Таш., 1952 (на рус. и узб. яз.), Таш., 1959; Узбекская опера, М., 1963; Георгий Мушель, М., 1966.

ПЕЛОГ (яванское pelog) — наряду со *слендро* один из осн. звукорядов музыки островов Ява и Бали (Индонезия). Состоит из 7 ступеней, носящих назв. penung-gul, gulu, dada, pelog, lima, nem, barang, penung-gulalit. Интервалы между смежными звуками различны и составляют последовательно 120, 150, 270, 130, 115, 165 и 250 центов. Слушателем, привыкшим к равномерно-темперированному строю, эти интервалы воспринимаются как близкие к малой и большой секундам и к большой терции. На практике применяются лишь 5-ступенные звукоряды из звуков П., к-рые и составляют основу мелодич. моделей (см. *Патет*). Они строятся на I (без IV и VII), IV (без VII и III) V (без I и IV) ступенях. На Яве П. рассматривается как «женская» печальная тональность.

Лит.: Stumpf C., Tonsystem und Musik der Siamesen, «Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft», Bd 1, 1922; Bukofzer M. F., The evolution of Javanese tone-systems, в кн.: International congress of the American Musicological society, 1939, N. Y., 1944. См. также лит. при ст. *Индийская музыка*.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ (Penderecki) Кшиштоф (р. 25 XI 1933, Дембица) — польский композитор. Учился композиции у Ф. Сколышевского, А. Малявского и С. Вёховича в Гос. высшей школе музыки в Кракове, где преподаёт композицию (с 1959; с 1972 ректор); одновремен. преподаёт в Эссене (ФРГ). П. — крупнейший деятель

совр. польск. композиторской школы. Экспериментируя в области звуковой колористики, *соноризма*, стремится получить особые эффекты звучания; занимается поисками необычных средств выразительности — применяет разнообразные шумовые эффекты, ритмич. декламацию (в работе с т. н. речевыми хорами особое значение придаёт артикуляции, динамике, тембрам), по-новому использует традиционные муз. инструменты (насыщает партитуры ударными, особенно в соч. для джаза). Б. ч. его произв. составляет (с 1959) культовая католич. музыка, к-рой он придаёт нарочито архаич. характер — использует элементы *григорианского пения* и более древних церк. песнопений. В симф. произв. расширяет возможности оркестра, находит новые краски, соединяя струнные и ударные, пользуясь сочетаниями крайних регистров в одной группе инструментов. Виртуозные в технич. отношении произв. П. отличаются яркой экспрессией.



Соч.: опера — Дьяволы из Лаудина (Diably z Loudun, по О. Хаксли, 1969, Гамбург); для солистов, хора и орк. — оратория Dies irae (памяти жертв Освенцима; со смеш. хором, 1967), Страсти по Луке (Passio et mors Domini nostri Jesu Christi, secundum Lucam; с хором мальчиков, 1965), Заутреня (Jutrznia; с хором мальчиков и смешанным, 1972); для орк.— Плач по жертвам Хиросимы (Tren pamięci ofiar Hiroszimy, для 52 инструментов, 1960), Преломления (Anaklasis, для ансамбля ударных и струн. орк., 1960), Полиморфия (Polimorphie, для 48 струнных, 1961), Канон для струн. орк. и магнитофонной ленты (1962), О природе звука I и II (De natura sonoris, 1966, 1970): Эманации (Emanacje, для 2 струн. орк., 1959); Каприччо для скр. с орк. (1967); Партита для клавесина, электрогитары, контрабаса и камерного орк. (1972); Действия (Actions, для джазового ансамбля, 1971); соч. для разл. инстр. и фп.; хоры — Песня песней (Canticum canticorum, с орк., 1973), Псалмы Давида (Psalmy Dawida, для смешанного хора и ударных, 1958), Измерения времени и тишины (Wymiary czasu i ciszy, для смешанного хора из 40 чел. и камерного ансамбля, 1961), для 3 смешанных хоров—Stabat mater (a cappella, 1962); Строфы (Strofy, для сопрано, чтеца и 10 инструментов, 1959), 8-я эклога (по Горацию, для 3 теноров и 3 басов, 1972); музыка к спектаклям драм. т-ра (ок. 50 пост.) и кинофильмам.

Лит.: Hanuszewska M., Schäffer B., Almanach polskich kompozytorów współczesnych, Kr., 1966; Lisicki K., Szkice o K. Pendereckim, Warsz., 1973.

З. Лисса.

ПЕ́НИЕ, вокальное искусство, — иск-во передавать средствами певческого голоса идейно-образное содержание муз. произведения, один из древнейших видов муз. исполнительства. П. может быть со словами или без слов (см. *Вокализация*). Оно бывает сольным (одноголосным), ансамблевым (на два голоса — дуэт, на три — трио, на четыре — квартет и т. п.) и хоровым. Обычно П. сопровождается инстр. аккомпанементом, но может осуществляться и без него — a cappella. Осн. жанры П. в классич. музыке — оперное П., связанное с драм. действием, с театр. представлением, включающее в себя разл. виды вок. иск-ва, и камерное П. — исполнение романсов, песен, гл. обр. соло или небольшими ансамблями. В лёгкой музыке представлены жанр оперетты и эстр. жанр, включающий множество стилей П. (в нар. манере, напевание в микрофон и т. п.).

Различаются три осн. типа вок. мелодий и, соответственно, три манеры П.: певучий стиль — широкое плавное, связное, льющееся П. — кантилена; мелодии декламационного стиля приближаются к строению и интонациям речи (речитатив); мелодии колоратурного стиля в известной мере отходят от слова и уснащаются большим количеством украшений, пассажей, исполняемых в быстром движении на отдельные гласные или слоги. Певучий, или кантиленный, стиль — основа классич. певч. иск-ва. В нём выдержано большинство арий 19 в. В декламационном, или ариозно-декламационном, стиле написаны сцены и монологи в операх 19 в. и особенно 20 в. (поздние оперы Пуччини, «Воццек» Берга, «Игрок» Прокофьева, «Нос» Шостаковича и др.). В колоратурном стиле пишут чаще всего для высоких голосов, хотя в 18 в. в Италии способность к колоратурному П. развивалась у всех певцов независимо от типа голоса. Вок. мелодии разл. стилей нередко используются в одном произведении.

Проф. вок. иск-во было известно ещё в антич. мире, в странах Др. Востока. Оно развивалось гл. обр. в форме нар. и культового пения. Нар. певцы — исторически первые представители вок. иск-ва. В средневековье носителями проф. нар. певч. иск-ва являлись странствующие певцы (в Зап. Европе — барды, трубадуры, миннезингеры, в России и на Украине — скоморохи, лирники, бандуристы; на Кавказе — ашуги, гусаны и др.). Нар. певцы часто были и творцами песен. Их иск-во передавалось из поколения в поколение в устной традиции. С возникновением христианства П. вошло в церк. богослужение и распространилось в этой форме по всему миру. До 10—12 вв. церк. П. Зап. Европы было в основном одноголосным, а затем развивалось на базе хор. многогол. церк. музыки. Первые школы П. были созданы при монастырях и церквах, откуда в 17—19 вв. вышли мн. оперные певцы. В эпоху Возрождения развивалась светская муз. культура, возникали новые, более сложные жанры вок. и вок.-инстр. музыки — *опера*, позднее — *романс* и др. На смену *полифонии* пришла *гомофония*. Ведущим видом певч. иск-ва стало сольное П. Всё это привело к бурному росту и дальнейшему расцвету проф. певч. иск-ва в 17 в. и в последующее время, к формированию нац. вок. школ в странах Зап. Европы.

Каждая из нац. школ П. характеризуется своим стилем исполнения, манерой звуковедения и характером певч. звука. Нац. школы П. как стилистич. направления складывались одноврем. с возникновением нац. композиторских школ, выдвигавших перед певцами определ. художеств.-исполнит. требования. В нац. манере П. находят отражение исполнит. традиции, особенности языка, темперамент, характер и др. качества, типичные для данной национальности.

В нач. 17 в. сложилась итал. школа сольного П. Выделяясь совершенной вок. техникой *бельканто* и блестящими голосами, многие её представители получили мировое признание. Вокальность итал. языка и удобство для голоса итал. мелодий позволяли максимально использовать певч. возможности голосового аппарата. Итал. школа выработала эталон классич. звучания голоса. Итал. певч. иск-во оказало влияние на формирование и развитие др. нац. вок. школ. Стиль П. итал. певцов эволюционировал, следуя требованиям музыки ведущих композиторов Италии. В 17 в. — от первых опер Я. Пери и Дж. Каччини (декламац.-мелодич. стиль) через творчество К. Монтеверди и композиторов венецианской школы к операм-сериа А. Скарлатти и др. представителей неаполитанской оперной школы. В 18 в. итал. П. характеризовалось обилием колоратур. Колоратурный стиль исполнения связан гл. обр. с исполнит. иск-вом певцов-кастратов. В 19 в. оперное творчество Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти и особенно Дж. Верди привело к развитию кантиленного звучания голосов, к расширению диапазона голоса и увеличению его динамич. и драматически-выразительных возможностей. Вок. партии стали более индивидуализированными в соответствии с муз. характеристикой образов. Позднее творчество Дж. Пуччини, а затем Р. Леонкавалло, П. Масканьи, У. Джордано привело к усилению ариозно-декламац. начала и к ещё более эмоционально-обострённому П., к-рым характеризуется совр. исполнит. иск-во итал. певцов. Среди известных итал. певцов — Дж. Паста, А. Каталани, А. Бозио, Дж. Рубини, Л. Лаблаш, А. Патти, А. Мазини, М. Баттистини, Э. Карузо, Титта Руффо, А. Галли-Курчи, Дж. Лаури-Вольпи, Тоти Даль Монте, А. Пертиле, Б. Джильи, Т. Скипа, Дж. Симионато, М. Дель Монако, Дж. Ди Стефано, Ф. Корелли, Р. Скотто, М. Френи, Ф. Коссотто, П. Каппуччилли.

Франц. школа П. характеризуется важной ролью декламац. элементов, ведущих происхождение от распевной декламации поэтов и актёров франц. классич. трагедии 18 в., находит отражение в пей и нац. характер песенности. Этот стиль формировался под влиянием творчества Ж. Б. Люлли, К. В. Глюка, А. Гретри, а затем Дж. Мейербера, Ш. Гуно, К. Сен-Санса, Ж. Массне, Ж. Бизе. Крупнейшими представителями школы являлись певцы А. Нурри, Ж. Дюпре, Д. Арто, М. Малибран, П. Виардо, Ж. Девойо.

Нем.-австр. вок. школа в своём развитии отражает эволюцию муз. иск-ва соответств. стран. Нек-рые из их крупнейших композиторов испытали заметное влияние оперного иск-ва Италии. И. С. Бах и Г. Ф. Гендель в сольных и хоровых вок. соч. широко применяли виртуозность, восходящую к итал. образцам; В. А. Моцарт синтезировал достижения всех осн. совр. ему школ вок. письма. Однако основа вок. творчества всех этих композиторов, также как Л. Бетховена и К. М. Вебера в последующее время, была национальной, связанной с нем. нар. песенностью. Позднее в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, И. Брамса, Х. Вольфа большое развитие получила камерная вок. музыка, породившая новое в ту пору амплуа камерного певца. Оперное творчество Р. Вагнера вызвало к жизни особый стиль П., характеризующийся преобладанием возвышенной декламационности, мощностью и тембровой насыщенностью звучания голосов, способностью к исполнению фраз значит. длины, с большими нарастаниями звучности. На стиль исполнения нем. певцов последующих поколений оказало влияние оперное творчество Р. Штрауса, А. Шёнберга, А. Берга, П. Хиндемита, К. Орфа и др. Наиболее известные нем. певцы: Г. Зонтаг, В. Шредер-Девриент, Л. Леман, Ю. Штокхаузен, в 20 в. — Э. Шварцкопф, Д. Фишер-Дискау, Т. Адам.

В 19 и 20 вв. выдающиеся певцы, обладающие превосходными голосами и высокой культурой П., появляются и в др. странах — Е. Линд в Швеции, К. Новелло в Великобритании, Э. Решке, А. Дидур, Е. Бандровска-Турска — в Польше, Х. Даркле — основоположница рум. школы, Э. Дестинова — чеш. певица. К сер. 20 в. вок. иск-во широко развивается во всех европ. гос-вах, в США, Канаде, Юж. Америке, возникает в Японии, Корее и др. странах.

Развитые вок. школы сложились в Румынии, Болгарии, Венгрии, Чехословакии, Польше. В связи с распространением звукозаписи, радио, кино, телевидения и лёгкостью средств сообщения между странами взаимовлияние певч. иск-ва разл. национальностей оказывается настолько сильным, что черты, ранее резко отличавшие одну нац. школу от другой, в значит. мере сгладились. Степень совершенства ведущих певцов мира такова, что в одном спектакле могут участвовать певцы разл. национальностей (напр., в спектакле «Дон Карлос» Верди, к-рым в дек. 1977 открылись торжества по случаю 200-летия театра «Ла Скала», вместе с итал. артистами выступали сов. певцы Е. В. Образцова и Е. Е. Нестеренко и англ. певица М. Прайс).

В России вок. иск-во существовало до нач. 18 в. в форме нар. и церк. П. Со времён утверждения христианства подготовка певцов велась в монастырских, а затем и приходских церк. школах. Нар. исполнит. иск-во и церк. П. с его высокой вок. культурой подготовили почву для возникновения светского проф. вок. иск-ва. С 1735 в Петербурге существовала итал. опера, к-рая способствовала росту профессионализма рус. композиторов и певцов. Известные рус. певцы 18 в. — А. М. Михайлова, Е. С. Уранова-Сандунова, А. М. Крутицкий, Я. С. Воробьёв, 1-й пол. 19 в. — Н. С. Семёнова, П. В. Злов, В. М. Самойлов, Н. В. Лавров, А. О. Бантышев, П. А. и П. П. Булаховы свободно владели итал. стилем П., кантиленой и колоратурой и в то же время умели задушевно, в чисто рус. манере исполнять отечеств. репертуар. Рус. нац. школа П. оформилась под влиянием творчества и исполнит. манеры М. И. Глинки. Учениками Глинки были такие виднейшие певцы, как О. А. Петров, А. Я. Воробьёва-Петрова, Д. М. Леонова, А. П. Лодий, С. С. Гулак-Артемовский. В дальнейшем на исполнит. принципы певцов рус. школы большое влияние оказало творчество, а также критическая, в нек-рых случаях и педагогич. деятельность А. С. Даргомыжского, А. Н. Серова, М. А. Балакирева, Ц. А. Кюи, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского. В нач. 20 в. рус. вок. школа завоевала мировое признание на «Русских сезонах» в Париже. Творческие достижения рус. певцов этого времени оказывали влияние на мировое вок. иск-во. Характерные черты рус. вок. школы — мастерство драм. игры, простота и задушевность исполнения при совершенной вок. технике, умение сочетать вок. мастерство с психологически окрашенным, живым словом. Выдающиеся певцы этого периода — Ф. И. Шаляпин, И. В. Ершов, А. В. Неждановa, Л. В. Собинов, Гр. С. Пирогов и др.

Традиции рус. школы нашли продолжение в творчестве ведущих сов. певцов К. Г. Держинской, В. В. Барсовой, Н. А. Обуховой, Е. К. Катульской, С. П. Преображенской, Е. А. Степановой, С. Я. Лемешева, И. С. Козловского, Г. М. Нэлепа, А. С. Пирогова, М. О. Рейзена, М. П. Максаковой, С. И. Мигая и др. В 30-е гг. 20 в. в большинстве нац. республик возникла своя нац. вок. культура, опирающаяся на опыт и художеств. достижения рус. школы. Были созданы оперные театры и подготовлены высококвалифицированные проф. нац. кадры певцов, способных исполнять как нац., так и классич. репертуар. Среди них — К. Байсеитова, Бюль-Бюль Мамедов, Ш. Мамедова, А. Даниэлян, Л. П. Александровская, Е. Б. Серкебаев, Х. Насырова. Большое развитие проф. вок. иск-во получило на Украине, в Грузии, где оно существовало издавна. Среди известных певцов этих республик — Б. Р. Гмыря, И. С. Паторжинский, М. И. Литвиненко-Вольгемут, М. И. Донец, З. М. Гайдай, Д. Я. Ангуладзе, Д. А. Бадридзе, Д. А. Гамрекели, Е. Т. Сохадзе, Н. Хорадзе и др. Расцвело вок. иск-во сов. прибалтийских республик; его виднейшие представители — Ж. Л. Гейне-Вагнер, Э. Я. Пакуль, В. Норейка, К. И. Петраускас, А. С. Сташкевичюте, Т. Я. Куузик, Г. К. Отс. Ряд сов. певцов был отмечен премиями на междунар. конкурсах — И. И. Петров, И. К. Архипова, Г. В. Олейниченко, Т. А. Милашкина, Е. В. Образцова, В. А. Атлантов, Е. Е. Нестеренко, Е. С. Мирошниченко, М. Л. Биешу и др. Среди виднейших камерных певцов — З. П. Лодий, А. Л. Доливо, Н. Л. Дорлиак, З. А. Долуханова. Широчайшее распространение получили эстр. пение, деятельность хор. коллективов и театров муз. комедии. Известные мастера сов. эстрады — Л. О. Утёсов, Л. А. Русланова, К. И. Шульженко, Р. М. Бейбутов, Л. Г. Зыкина, М. Магомаев. Ведущие вок. коллективы — Рус. нар. хор им. Пятницкого, Краснознамённый ансамбль песни и пляски Сов. Армии им. Александрова, Гос. академич. рус. хор, Респ. академич. рус. хор. капелла им. Юрлова, Гос. академич. муж. хор Эст. ССР, Академич. хор. капелла БССР, Академич. хор. капелла УССР «Думка», Молд. гос. хор. капелла «Дойна», Груз. хор. капелла и др.

Классич. П. переживает сложный этап, поскольку требования к певцу необыкновенно выросли. Он должен освоить сложные по муз. языку совр. вок. произв., владеть особой вок. техникой, необходимой для их исполнения. Оперный певец должен владеть и драм.

иск-вом, быть актёром, способным создавать живые, реалистич. образы. Репертуар оперных т-ров мира сегодня таков, что певец должен уметь исполнять партии в соч. самых разнообразных стилей. Особые требования к П. предъявляют партии новых опер. Хотя совр. опера — явление разноликое, в общем на смену развёрнутым, ясным по форме ариям и ариозо классич. опер, требовавшим широкого кантиленного П. ровным, льющимся, хорошо поставленным голосом, пришли вок. партии, не обнаруживающие чёткого членения на разделы, близкие по строению к речи, сложные по муз. языку, требующие от певца иной техники формирования звука. Иным стало и соотношение вок. партий и партии оркестра.

Для передачи нек-рых эмоциональных состояний совр. композиторы привлекают предельно высокие и самые низкие ноты, напряжённо звучащие переходные звуки, скачки на большие интервалы. С этой же целью используются резкие динамич. переключения от крайней степени forte к предельно тихому звучанию. Во все времена существования проф. вок. иск-ва певцы приспосабливали свою вок. технику к требованиям, к-рые выдвигали перед ними новые вок. произведения, и развивали свой слух, чтобы быть в состоянии их спеть. Голос может выполнить только то, что усвоено слухом. Поэтому совр. певец должен иметь высокоразвитый слух и новую «сверхтехнику».

Для проф. певца необходимы прирождённая музыкальность, исполнит. одарённость, свободное владение голосом. Для исполнения классич. музыки голос должен быть специально приспособлен и развит (см. *Постановка голоса*), должен приобрести красивый тембр, ровность и устойчивость звучания, большой диапазон, силу, гибкость и др. исполнит. качества. Кроме того, певец должен научиться ясно и выразительно произносить при П. поэтич. текст — обладать чёткой дикцией. Умение естественно сочетать в П. вок. и речевое начала — непременное качество проф. певца.

Для исполнения партий в операх певец должен владеть не только иск-вом П., но и поставленным речевым голосом, уметь быстро переходить от П. к речи и петь во время танца. Всё это создаёт дополнит. трудности, весьма утомляет голос и сокращает продолжительность проф. деятельности певца.

П. в нар. манере, а также совр. «микрофонное» эстр. исполнение не требуют спец. постановки голоса и основаны на естеств. бытовом П. При бытовом П. голосовой аппарат функционирует так же, как и при речи.

Перед вок. педагогом стоят задачи развития комплекса разнообразных способностей ученика. Они касаются как муз.-артистич., так и технич. сторон иск-ва П. Педагог призван заботиться и об эстетич. воспитании ученика, формировании его мировоззрения, развитии нужных для проф. деятельности морально-волевых качеств. В отличие от педагогов др. исполнит. специальностей, педагог-вокалист не имеет дела с готовым муз. инструментом. Он одноврем. формирует сам «инструмент» и учит «играть» на нём. Неодинаковость анатомич. структуры и функций голосового аппарата у разл. певцов затрудняет употребление единых, подходящих для всех приёмов П.

Вок. педагогика призвана воспитывать певца в соответствии с запросами существующей исполнит. практики. Её принципы исторически согласуются с требованиями времени и потому не могут механически переноситься из одной эпохи в другую. Однако в них находят своё отражение неизменные педагогич. закономерности развития вок. навыков, а также физиологич. принципы деятельности голосового аппарата.

Крупнейшими отечеств. вок. педагогами дореволюц. периода были М. И. Глинка, А. Е. Варламов, А. С. Даргомыжский, А. Д. Александрова-Кочетова, Д. Гальвани, К. Эверарди, Н. А. Ирецкая, Г. Ниссен-Саломан, Е. А. Лавровская, В. М. Зарудная-Иванова, У. Мазетти, С. И. Габель, И. П. Прянишников.

Среди выдающихся сов. педагогов 1920-х — 30-х гг.— Е. А. Муравьёва, Ю. А. Рейдер, Е. А. Вронский, Г. П. Гандольфи, К. Н. Дорлиак, С. В. Акимова, М. В. Владимирова, Н. Г. Райский, Н. И. Сперанский, Е. Ф. Петренко, Е. А. Милькович, А. К. Ардер, Е. Е. Егоров, О. А. Бахуташвили-Шульгина, А. Б. Даниэлян.

Позднее много сделали для развития сов. вок. иск-ва педагоги Е. К. Катульская, Ф. С. Петрова, О. Н. Благовидова, Д. Я. Андгуладзе, М. Э. Донец-Тессейр, А. Л. Доливо, М. В. Луканин, П. В. Голубев, Е. Г. Ольховский, Г. И. Тиц, Д. Б. Белявская, М. М. Мирзоева, Н. А. Вербова, Г. Г. Аден, Н. Д. Шпиллер, Д. Г. Евтушенко.

Обучение П. начинается в общеобразоват. школе. Детское хор. П. широко распространено в дворцах пионеров, клубах, домах культуры, а также в спец. хор. училищах. Существует множество первоклассных детских хор. коллективов. Общее руководство вок. обучением детей возложено на Ин-т художеств. воспитания АПН СССР.

Проф. обучение певцов-исполнителей в муз. уч-щах занимает 4 года; уч-ща выпускают певцов со специальностью артист ансамбля. 5-летнему курсу консерваторий предшествуют 2 года подготовит. отделения для одарённых молодых певцов, не имеющих спец. муз. подготовки. Эта система даёт возможность заниматься у одного и того же педагога в течение 7 лет, что позволяет развить вок. навыки до уровня профессиональных. В 1944 для подготовки высококвалифицированных педагогов-музыкантов, в т. ч. певцов, создан Муз.-педагогич. ин-т им. Гнесиных.

В СССР систематически организуются смотры, конкурсы, фестивали молодых певцов, праздники песни; проводятся вок. конференции, семинары по повышению квалификации вок. педагогов; издаётся спец. науч.-методич., популярная и мемуарная лит-ра по вок. иск-ву, выпускаются обширный нотный материал и грамзаписи.

Сов. вок. педагоги стремятся решать все методологич. задачи коллективно. На систематически устраиваемых всесоюзных и республиканских вок. конференциях, семинарах по повышению квалификации осуществляются обмен науч. информацией, показ практич. опыта, вносятся предложения по совершенствованию системы обучения, улучшению уч. планов. Наиболее значит. всесоюзные вок. конференции были проведены в 1940, 1954 и 1966.

Вок. методология изучает вок. практику, общие закономерности развития голоса, обобщает опыт педагогов, проводит исследования, необходимые для науч. обоснования процесса обучения певцов.

В первых дошедших до нас соч. по иск-ву П. указания по постановке голоса и технике пения весьма скупы и рассыпаны среди замечаний, касающихся исполнения. Одним из первых дошедших до нас соч. о П. является трактат араба Абу-ль-Хасана (Hassan, прозвище Зирьяб — дрозд), изданный в Испании на рубеже 8 и 9 вв. В ср. века был известен трактат о пении Джероламо ди Моравиа (13 в.). Наиболее известные авторы вок.-педагогич. соч. 16, 17 и 18 вв. — Л. Цаккони, Дж. Каччини, П. Ф. Този, Дж. Манчини. Обобщение методич. принципов итал. певцов эпохи бельканто содержится в труде Х. Ф. Маншейна и в т. н. методе Парижской консерватории.

До сер. 19 в. вок.-педагогич. соч. имели описат. характер; их авторы детально останавливались на развитии вок. техники и принципах исполнения. После изобретения ларингоскопа (М. Гарсиа, 1855) и исследования дыхат. движений в пении (Дидей и Петрекен, 40-е гг. 19 в.) методич. установки и приёмы обучения начинают получать науч. обоснование. Достижения физиологич. науки в нач. 20 в. привели многих педагогов к расчле-

нённому рассмотрению работы голосового аппарата в П. и выделению в качестве примата гортани, дыхания или артикуляции.

Для методич. работ сер. 20 в. характерно возвращение к целостному пониманию голосовых функций и привлечение внимания к психофизиологич. механизмам исполнит. процесса. Психич. механизмы являются организующими и направляющими работу голосового аппарата. Основой для понимания работы этих механизмов является учение И. П. Павлова о высшей нервной деятельности. Развитие певч. навыков, необходимых для исполнит. деятельности, рассматривается совр. вок. педагогикой как феномен, осуществляющийся в коре головного мозга под контролем слуха и др. обратных связей, идущих от работающего голосового аппарата. Периферич. механизм — голосовой аппарат певца, его акустич. свойства, физиология голосообразования изучаются совр. методами — рентгенологическими, акустическими, физиологическими.

В СССР в 20—30-х гг. 20 в. важную роль в становлении науки о певч. голосе сыграли деятельность ГИМНа, лаборатории при Моск. консерватории и работы отд. учёных — Ф. Ф. Заседателева, И. И. Левидова, Л. Д. Работнова, Е. Н. Малютина, С. Н. Ржевкина и др. В 60—70-е гг. 20 в. осн. вклад в науку о певч. голосе внесли лаборатория при Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных и лаборатории при Ленингр. и Моск. консерваториях.

Среди заруб. учёных, много сделавших для развития науки о голосе,— М. Надолечни, А. Музехольд, В. Барт, О. Рэссел, Ван ден Берг, И. Пресман, В. Бартоломью, Р. Юссон, А. Сундберг, Г. Фант. Для совр. трудов характерна опора методич. положений на науч. данные. Сов. вок. педагогика развивается на основе тесного взаимодействия теории и практики. Такое внимание к теории иск-ва необычно для консерваторий капиталистич. стран. Лаборатории при консерваториях имеются только в СССР. Наукой о П. в капиталистич. странах занимаются врачи-фониатры и физиологи.

Классич. руководства по П. в 19 в. были написаны европ. педагогами М. Гарсиа, Ж. Дюпре, Ф. Ламперти, Л. Лаблашем, Г. Панофкой, Ю. Штокхаузеном и др. В числе рус. школ П. — труды А. Е. Варламова, М. И. Глинки, А. М. Додонова, Ю. Арнольда, П. К. Бронникова, В. Л. Карелина, И. П. Прянишникова, С. М. Сонки и др. Наиболее значит. работы в области вок. науки и педагогики в сов. время выполнены В. А. Багадуровым, Ф. Ф. Заседателевым, И. И. Левидовым, Л. Д. Работновым, В. П. Морозовым, Д. Л. Аспелундом, И. К. Назаренко, Л. Б. Дмитриевым. Среди совр. заруб. работ — руководства Д. Стенли, Ф. Хаслера и И. Род-Марлинг, В. Веннарда, В. Фукс, Н. Мари.

Лит.: Н. З. [Захаров Н. И.], Несколько слов по поводу пения в России, «Москвитянин», 1852, кн. 2, [2] в сб.: Музыкальное наследство, т. 1, М., 1962; Багадуров В. А., Очерки по истории вокальной методологии, в. 1—3, М., 1929—37, [2]1956; Доливо А. Л., Певец и песня, М.— Л., 1948; Аспелунд Д. Л., Развитие певца и его голоса, М.— Л., 1952; Львов М. Л., Из истории вокального искусства, М., 1964; Морозов В. П., Тайны вокальной речи, Л., 1967; Дмитриев Л. Б., Основы вокальной методики, М., 1968; Назаренко И. К., Искусство пения, [2] М., 1968; Nadolecz ny M., Untersuchungen über den Kunstgesang, B., 1923; Panzera C., L'art de chanter, P., 1945; Machabey A., Lebel canto, P., [1948]; Kagen S., On studying singing, N. Y., [1950]; Duey P., Bel canto in its golden age, N. Y., 1951; Cocchi L., Il canto artistico, Torino, [1953]; Lauri-Volpi G., Voci parallele, [Mil., 1955], (рус. пер. — Лаури-Вольпи Д., Вокальные параллели, Л., 1972); Benharoche M., De l'art vocal..., v. 1—2, [Biarritz, 1958]; De Young R., The singer's art, Chi., [1958]; Ross W., Secrets of singing, Bloomington, 1959; Husson R., La voix chantée, P., 1960 (рус. пер.— Юссон Р., Певческий голос, М., 1974); Kaye., Bel canto and the sixth sence, L., [1963]; Husler F., Rodd-Marling J., Singing: the physical nature of the vocal organ, L., [1965]; Vennard W., Singing; the mechanism and the technic, [2] N. Y., 1968.

Л. Б. Дмитриев.

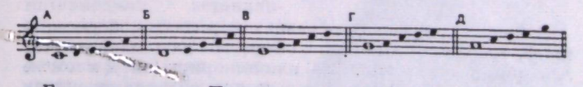
ПЕ́НКЕЛЬ (Pękiel, Peckel) Бартоломей (г. рожд. неизв. — ок. 1670, Краков) — польский композитор, дирижёр, органист. Служил придв. музыкантом в Варшаве; в 1633—37 органист корол. капеллы, с 1641 также помощник капельмейстера, в 1649—55 гл. капельмейстер, одноврем. руководил хором мальчиков капеллы. С 1658 до конца жизни возглавлял вок.-инстр. капеллу в Вавельском соборе в Кракове. Автор первой польской кантаты-оратории «Слушайте, смертные!» («Audite Mortales», 2 ч., сюжет осн. на легенде о Страшном суде). П. принадлежат также 9 месс (для хора a cappella и вок.-инструментальные), в т. ч. 4-гол. «Прекраснейшая...» («Missa pulcherrima ad instar Praenestini»), 13-гол. конц. «Ломбардская месса» («Missa concertata la lombardesca»), 6-гол. «Месса воскресения Господня» («Missa de resurrectione Domini») и др. В мессах П. использованы польские духовные песни. Среди др. соч. — мотеты (сохранилось 11), осн. на cantus firmus из григорианского хорала, лат. песни. В нек-рых духовных произв. проявляется влияние конц. венецианского стиля. Написал также ряд светских соч. — ок. 40 танцев для лютни, 3 канона; ему принадлежат обр. польских коленд. Произв. П. отличаются развитой контрапунктич. техникой и представляют собой образцы раннего барокко в польск. музыке. При жизни П. был издан лишь 6-гол. тройной канон в сб. «Музыкальное сито» («Cribrum musicum», 1643, Венеция). Рукописи П. хранятся в б-ках Кракова, Гданьска, Берлина и Упсалы. Соч. П. были изданы Ю. Сужиньским в Познани в серии «Памятники польской духовной музыки» («Monumenta musices sacrae in Polonia», в т. ч. «Missa pulcherrima» (t. 3, 1889, t. 4, 1896); отд. произв. опубликованы Изд-вом старинной польской музыки в Варшаве в 1927—29 и в Кракове в 1950—70.

Лит.: Бэлза И., История польской музыкальной культуры, т. 1, М., 1954; Opieński H., La musique polonaise, P., 1918, [2]1929; Feicht H., Bartołomiej Pękiel, «Przegląd muzyczny», 1925, № 10—12; его же, «Audite Mortales» Bartołomieja Pękiela, «Kwartalnik muzyczny», 1929, № 4; Muzyka w okresie polskiego baroku, в кн.: Z dziejów polskiej kultury muzycznej, t. 1, rozdz. II, Feichta, Kr., 1958, s. 157—230.

З. Лисса.

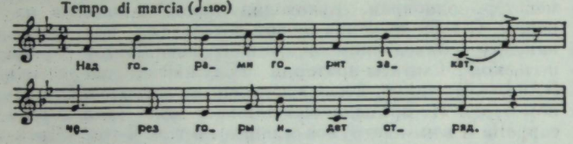
ПЕНТАТО́НИКА (от греческого πέντε — пять и тон) — звуковая система, содержащая пять ступеней в пределах октавы. Существует 4 типа П.: бесполутоновая (или собственно П.); полутоновая; смешанная; темперированная.

Бесполутоновая П. известна и под др. названиями: натуральная (А. С. Оголевец), чистая (Х. Риман), ангемитонная, целотоновая; протодиатоника (Г. Л. Катуар), трихордная система (А. Д. Кастальский), гамма «эпохи кварты» (П. П. Сокальский), китайская гамма, шотландская гамма. Этот осн. тип П. (термин «П.» без спец. добавлений обозначает обычно бесполутоновую П.) представляет собой 5-ступенную систему, все звуки к-рой могут быть расположены по чистым квинтам. Между соседними ступенями звукорядов этой П. заключены только два вида интервалов — б. секунда и м. терция. Для П. характерны бесполутоновые трёхступенные попевки — трихорды (м. терция + б. секунда, напр. e—g—a). В связи с отсутствием полутонов в П. не могут образоваться острые ладовые тяготения. Звукоряд П. не выявляет определённого тонального центра. Поэтому функции гл. тона может выполнять любой из пяти звуков; отсюда пять разл. вариантов звукоряда П. одного и того же звукового состава:
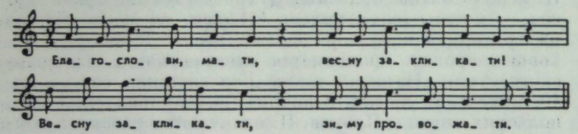


Бесполутоновая П. — одна из закономерных стадий развития муз. мышления (см. *Звуковая система*). Поэтому П. (или её рудименты) встречается в древнейших пластах муз. фольклора самых разл. народов (в т. ч. и у народов Зап. Европы, см. книгу Х. Мозера и П. Мюллера-Блаттау, с. 15). Однако особенно характерна

П. для музыки стран Востока (Китай, Вьетнам), а в СССР — для татар, башкир, бурятов и др.



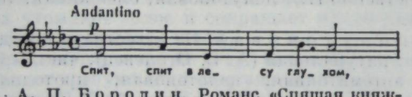
До Ньуан (Вьетнам). Песня «Далёкий поход» (начало).

Элементы пентатонного мышления свойственны и древнейшим рус., укр., белорус. нар. песням:
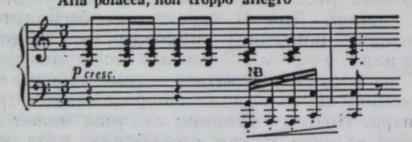


Из сборника А. Рубца «100 украинских народных песен».

Типичные для П. трихорды в рус. нар. песне часто завуалированы простейшим мелодич. орнаментом, поступенным движением (напр., в песне «Не было ветру» из сб. М. А. Балакирева). Остатки П. заметны в самых старинных образцах ср.-век. хорала (напр., характерные интонац. формулы c—d—f в дорийском, d—e—g и e—g—a во фригийском, g—a—c в миксолидийском ладах). Однако вплоть до 19 в. П. как система была неактуальной для европ. проф. музыки. Внимание к нар. музыке, интерес к ладовому колориту и гармонич. характерности в эпоху после венских классиков вызвали к жизни появление ярких образцов П. как спец. выразит. средства (кит. мелодия в музыке К. Вебера к шиллеровской обработке пьесы «Турандот» К. Гоцци; в произв. А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, Э. Грига, К. Дебюсси). П. часто используется для выражения безмятежности, отсутствия страстей:



А. П. Бородин. Романс «Спящая княжна» (начало).

Порой она служит для воспроизведения звука колоколов — у Римского-Корсакова, Дебюсси. Иногда П. используется и в аккордике («свёртывается» в неполный пентаккорд):



М. П. Мусоргский. «Борис Годунов». Действие III.

В дошедших до нас образцах нар. песни, а также в проф. творчестве П. обычно опирается на мажорную (см. А в примере на колонке 234) или минорную (см. Д в том же примере) основу, причём вследствие лёгкости смещения устоя от одного тона к другому часто образуется парал-

dur
лельно-переменный лад (напр., a c d e g).
moll

Прочие типы П. представляют собой её разновидности.

Полутоновая (гемитонная; также дитоническая) П. встречается в нар. музыке нек-рых стран Востока (Х. Хусман указывает на инд. мелодии, а также на индонезийские, японские). Структура звукоряда полутоновой П.— h-c-e-f-g-(h), напр. одна из гамм слендро (Ява).

Смешанная П. объединяет признаки тоновой и бесполутоновой (Хусман упоминает мелодии одного из народов Конго). Напр., a-h-d-e-f-(a).

Темперированная П. (но не равномерно-темперированная; термин условен) — индонезийский звукоряд слендро, где октава делится на 5 ступеней, не совпадающих ни с тонами, ни с полутонами. Напр., настройка одного из яванских гамеланов (в полутонах) такова: 2,51—2,33—2,32—2,36—2,48 ($^1/_5$ октавы — 2,40).

Первое дошедшее до нас теоретич. объяснение П. принадлежит учёным Др. Китая (датируется, вероятно, 1-й пол. 1-го тысячелетия до н. э.). В рамках акустич. системы «люй» (12 звуков по чистым квинтам, разработана ещё при династии Чжоу) сведённые в одну октаву 5 соседних звуков давали бесполутоновую П. во всех пяти её разновидностях. Помимо математич. обоснования лада П. (наиболее древний памятник — трактат «Гуаньцзы», приписываемый Гуань Чжуну, — 7 в. до н. э.), была разработана сложная символика ступеней П., где пяти звукам соответствовали 5 стихий, 5 вкусов; помимо того, тон «гун» (c) символизировал правителя, «шан» (d) — чиновников, «цзюе» (e) — народ, «чжи» (g) — деяния, «юй» (a) — вещи.

Интерес к П. возродился в 19 в. А. Н. Серов считал П. принадлежностью вост. музыки и трактовал как диатонику с пропуском двух ступеней. П. П. Сокальский впервые показал роль П. в рус. нар. песне и подчеркнул самостоятельность П. как типа муз. системы. С позиций стадиальной концепции он связал П. с «эпохой кварты» (что верно лишь отчасти). А. С. Фаминцын, предвосхитив идеи Б. Бартока и З. Кодая, впервые указал, что П. составляет древний слой нар. музыки Европы; под полутоновыми наслоениями он обнаружил П. и в рус. песне. К. В. Квитка на основе новых фактов и теоретич. предпосылок выступил с критикой теории Сокальского (в частности, сведёния «эпохи кварты» к трихордам П., а также его схемы «трёх эпох» — кварты, квинты, терции) и уточнил теорию пентатоники А. С. Оголевец, исходя из стадиальной концепции, считал, что П. в скрытом виде существует и в более развитой муз. системе и является своего рода «скелетом» ладовой организации в диатонике и в генетически позднейших типах муз. мышления. И. В. Способин отметил влияние П. на образование одного из видов нетерцовых гармоний (см. пример в конце полосы 235). Я. М. Гиршман, разработав обстоятельную теорию П. и исследовав её бытование в тат. музыке, осветил историю теоретич. осмысления П. В зарубежном музыкознании 20 в. также накоплен богатый материал о разл. типах П. (помимо бесполутоновой).

Лит.: Серов А. Н., Русская народная песня, как предмет науки, «Музыкальный сезон», 1869—71, то же, в кн.: Избр. статьи, т. 1, М. — Л., 1950; Сокальский П. П., Китайская гамма в русской народной музыке, «Музыкальное обозрение», 1886, 10 апр., 1 мая, 8 мая; его же, Русская народная музыка..., Хар., 1888; Фаминцын А. С., Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе, «Баян», 1888—89, то же, СПБ, 1889; Петр В. П., О мелодическом складе арийской песни, «РМГ», 1897—98, отд. изд., СПБ, 1899; Никольский Н., Конспект по истории народной музыки у народностей Поволжья, «Труды музыкально-этнографического отделения Казанской Высшей музыкальной школы», вып. 1, Каз., 1920; Кастальский А. Д., Особенности народно-русской музыкальной системы, М. — П., 1923; Квитка К., Первісне тоноряди, «Первісне громодянство, та його пережитки на Україні, вип. 3, Київ, 1926 (рус. пер. — Первобытные звукоряды, в его кн.: Избр. труды, т. 1, М., 1971); его же, Ангемітонічні примітиви і теорія Сокальського, «Етнографічний вісник Української Ак. Наук», кн. 6, Київ, 1928 (рус. пер. — Ангемитонные примитивы и теория Сокальского, в его кн.: Избр. труды, т. 1, М., 1971); его же, La système anhémitonique pentatonique chez les peuples Slaves, в кн.: Pamiętnik II zjazdu słowiańskich geografów i etnografów w Polsce, w. r. 1927, t. 2, Kr., 1930 (рус. пер. — Пентатоника у славянских народов, в его кн.: Избр. труды, т. 1, М., 1971); его же, Этнографическое распространение пентатоники в Советском Союзе, Избр. труды, т. 2, М., 1973; Козлов И. А., Пятизвучные бесполутоновые гаммы в татарской и башкирской народной музыке и их музыкально-теоретический анализ, «Изв. общества археологии, истории и этнографии при Казанском Гос. университете», 1928, т. 34, вып. 1—2; Оголевец А. С., Введение в современное музыкальное мышление, М. — Л., 1946; Способин И. В., Элементарная теория музыки, М. — Л., 1951, ²1973; Гиршман Я. М., Пентатоника и ее развитие в татарской музыке, М., 1960; Айзенштадт А., Музыкальный фольклор народности Нижнего Приамурья, в сб.: Музыкальный фольклор народов Севера и Сибири, М., 1966; Музыкальная эстетика стран Востока, под ред. В. П. Шестакова, М., 1967; Гомон А., Комментарий к напевам папуасов, в кн.: На берегу Миклая, М., 1975; Ambros A. W., Geschichte der Musik, Bd 1, Breslau, 1862; Helmholtz H., Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig, 1863 (рус. пер.: Гельмгольц Г. Л. Ф., Учение о слуховых ощущениях..., СПБ, 1875); Riemann H., Folkloristische Tonalitätsstudien. Pentatonik und tetrachordale Melodik..., Lpz., 1916; Kunst J., Music in Java, v. 1—2, The Hague, 1949; McPhee C., The Five-tone gamelan music of Bali, «MQ», 1949, v. 35, № 2; Winnington-Ingram R. P., The pentatonic tuning of the Greek lyre..., «The classical Quarterly», 1956, v. 6, № 3—4; Wiora W., Älter als die Pentatonik, в кн.: Studia memoria Belae Bártók sacra, ² Bdpst, 1957; Husmann H., Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur, B., 1961; Yang Yin-liu, Zur gleichzeitigen Existenz pentatonischer und heptatonischer Leitern in der chinesischen Musik, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1964, № 6; Moser H., Müller-Blattau J., Deutsche Lieder des Mittelalters..., Stuttg., 1968.

Ю. Н. Холопов.

ПЕНТАХО́РД (от греч. πέντε — пять и χορδή — струна). 1) Пятиступенный звукоряд диатоничн. лада в пределах чистой квинты. 2) Гаммообразная последовательность 5 ступеней разл. ладовых образований; может быть построена от любой ступени звукоряда.

В. А. Вахромеев.

ПЕНШЕ́РЛЬ (Pincherle) Марк (р. 13 VI 1888, Константина, Алжир) — франц. музыковед. Учился в Париже у Р. Роллана, Л. Лалуа, А. Пирро. В 1911 начал печататься. Преподавал историю скрипки в «Эколь нормаль» (Париж), был консультантом фп. фирмы «Плейель» (1927—55). В 1927—30 гл. редактор «Le monde musical» и «Musique». С 1945 вице-президент, в 1948—56 президент «Société française de musicologie». Работы П. посв. преим. истории инструментов и инстр. музыки. Ему принадлежит также «Маленький словарь общеупотребительных музыкальных терминов» («Petit lexique des termes musicaux d'usage courant», P., 1954).

Соч.: Les violonistes compositeurs et virtuoses, P., 1922; Feuillets d'histoire du violon, P., 1927, ² 1935; Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, v. 1—2, P., [1948]; Les instruments du quatuor, P., 1948, ²P., 1959; L'orchestre de chambre, P., [1948]; Jean Marie Leclair l'aîné, P., [1952]; Corelli et son temps, P., [1954]; Albert Roussel, Gen., [1957]; Histoire illustrée de la musique, [P.], 1959.

Т. Н. Соловьёва.

ПЕПУШ (Pepusch) Иоганн Кристоф (Джон Кристофер) (1667, Берлин — 20 VII 1752, Лондон) — англ. композитор, муз. теоретик. По национальности немец. Учился у органиста Г. Клингенберга (муз.-теоретич. предметы) в Штеттине и у Гроссе. В 1681—97 служил при дворе прусского короля. Ок. 1700 был вынужден уехать в Голландию (из-за произвола короля), затем жил в Англии. Был альтистом, клавесинистом, позднее композитором т-ра «Друри-Лейн» в Лондоне. П. — один из организаторов Академии старинной музыки (1710), к-рая своими концертами, а также изданиями соч. 16 в. способствовала возрождению интереса к музыке того времени. В 1712—32 служил органистом и композитором капеллы герцога Чандоса. Ок. 1715 стал рук. т-ра «Линкольнс Инн Филдс», писал музыку к *маскам*, к-рые ставились в этом т-ре. С 1737 служил органистом в Чартерхаусе. Был известен как педагог, автор теоретич. трактатов. Эстетич. взгляды П. изложены в анонимно изданном трактате о гармонии («A treatise on harmony», 1730,² 1731). В историю муз. иск-ва П. вошёл как автор музыки к народийной «Опере нищих» («The beggar's opera», 1728) на текст Дж Гея. Он создал увертюру и аккомпанемент (цифрованный бас) к выбранным Геем популярным песням (орк. сопровождение к ним в 1770 написал Т. Линли; факсимиле оригинального изд. опубл. в 1921; опера известна в обр. Б. Бриттена, 1948; увертюра перезд. в 1960). Среди др. произв. — кантаты, концерты, инстр. сонаты, гл. обр. для духовых с basso continuo, мотеты, оды.

Лит.: Calmus G., Zwei Opern-Burlesken aus der Rokokozeit, B., 1912; Kidson F., The Beggar's Opera. Its predecessors and successors, Camb., 1922; Hughes C. W., John Christopher Pepusch, «MQ», 1945, v. 31, № 1; Deutsch O. E., Handel. A documentary biography, N. Y., [1954]; Pepusch J. C., публ. M. Hilhrichsen, в сб.: Music book, № 9, L. — N. Y., 1956; Fred H. W., The instrumental music of Johann Christoph Pepusch, Chapel Hill, 1961 (Diss.).

И. А. Слепцёв.

ПЕРА́ЛЬТА (Peralta) Анхела (6 VII 1845—30 VIII 1883) — мексиканская певица (колоратурное сопрано). Дебютировала в 1860 в Большом нац. т-ре в Мехико. В 1862—65 гастролировала в Европе; особый успех имела в Италии (в репертуаре гл. партии из опер В. Беллини, Дж. Верди, Г. Доницетти). П.— первая мекс. певица, получившая междунар. известность. Организовала собств. оперную труппу в Мехико, с к-рой гастролировала в Мексике, исполняя лучшие соч. зап.-европ. классиков (гл. обр. итал. и франц.). Партии: Норма, Амина, Эльвира («Норма», «Сомнамбула», «Пуритане» Беллини), Лючия; Адина («Любовный напиток» Доницетти), Динора («Динора» Мейербера), Джильда, Виолетта.

ПЕРГА́МЕНТ Рувим Самуилович [30 VIII (12 IX) 1906, Петрозаводск — 6 III 1965, там же] — сов. композитор, нар. арт. Карел. АССР (1959). Депутат Верх. Совета Карело-Финской ССР 1-го созыва. В 1926 окончил Ленингр. консерваторию. В 1926—34 дирижёр и композитор Петрозаводского т-ра драмы, работал на Радио. В 1939—48 пред. правления СК Карело-Финской ССР.

Соч.: оперы — Кумоха (по мотивам карел. сказок, 1-я ред. 1946; конц. исп. 1949; 2-я ред. 1959, Петрозаводск), Три брата (соч. 1948); вок.-симф. произв. — поэмы Айно (по мотивам «Калевалы», для солиста с орк., 1936), Песня о Соколе (по М. Горькому, для солистов, смешанного хора и орк., 1942), оратория Обретённое счастье (для солистов, чтеца, хора и орк., 1952); для орк. — Карельская сюита (1938), Вепсская рапсодия (1953), вариации на фин. тему для скр. с орк. (1948); пьесы для орк. и ансамблей кантеле и др.; хоры, романсы, песни, обр. нар. песен; музыка к драм. спектаклям.

Лит.: Лапчинский Г., Жизнеутверждающее творчество, Петрозаводск, 1961; Бочкарева О. А., Композиторы Карелии, Петрозаводск, 1975.

ПЕРГОЛЕ́ЗИ, Перголезе (Pergolesi, Pergolese) (наст. фам.— Драги, Draghi; псевд.— по городу, где жили предки П.) Джованни Баттиста (4 I 1710,Ези, пров. Анкона — 17 III 1736, Поццуоли, близ Неаполя) — итал. композитор. Учился в одной из консерваторий Неаполя (среди учителей — комп. Г. Греко, Ф. Дуранте, Ф. Фео). В 1731 была пост. первая опера-серна П. «Салюстия» (т-р «Сан-Бартоломео», Неаполь). П. писал оперы-серна, оратории, музыку к диалектальным комедиям (на неаполитанском диалекте) и комич. интермедиям, вставлявшимся между актами опер-серна (они впоследствии исполнялись как самостоят. небольшие комич. оперы). В 1733 им создана опера-серна «Гордый пленник» (с интермедиями «Служанка-госпожа»), в 1734 — «Адриан в Сирии»

Дж. Б. Перголези. С гравюры К. Пиотти Пиролы.



(с интермедиями «Ливьетта и Тракколло»). Выдающийся представитель *неаполитанской оперной школы*, П. преобразил оперный стиль не столько в рамках традиц. *оперы-серии*, сколько в новом жанре *оперы-буффа*, первым классиком к-рой он является. «Служанка-госпожа» — лучшая и известнейшая опера-буффа П., она открывает историю нового жанра. По своему типажу и развитию комедийного сюжета этот жанр первоначально был близок итал. комедии дель арте и в большой мере противостоял условным историко-легендарным сюжетам и героям оперы-серна. Новым был муз. стиль оперы-буффа у П. Он отказался от виртуозного пения, «концертности» традиц. неаполитанской оперы и создал оживлённые, действенные, жанрово-характерные буффонные арии и ансамбли с чертами бытовой песенности. «Служанка-госпожа» послужила образцом нового, более жизненного и демократич. оперного иск-ва и за пределами Италии: она стимулировала начало *«войны буффонов»* в Париже (1752). Черты нового проявились и в др. соч. П. (в трио-сонатах, в оперных увертюрах), предвосхитивших глубокий стилевой перелом в иск-ве сер. 18 в. Среди многочисл. духовных произв. П. выделяется Stabat mater (для сопрано, альта, струн. квартета и органа, 1735). Благодаря лирич. проникновенности, гармонич. ясности, даже интимности общего склада (камерный состав исполнителей) это произв. получило мировое признание. Творч. личность П. отличается не только редкой яркостью, но и удивительной цельностью: за короткую творческую жизнь он наметил новые пути для всех жанров, к которым обращался.

И. Ф. Стравинский написал на муз. темы П. балет (с пением) «Пульчинелла» (1919, пост. 1920).

Соч.: оперы — св. 10 опер-серна, в т. ч. Гордый пленник (Il prigionier superbo, с интермедиями Служанка-госпожа, La serva padrona, 1733, т-р «Сан-Бартоломео», Неаполь), Олимпиада (L'Olimpiade, 1735, «Театр Тординона», Рим), оперы-буффа, в т. ч. Влюблённый монах (Lo frate' nnamorato, 1732, т-р «Фьорентини», Неаполь), Фламинио (1735, там же); оратории, кантаты, мессы и др. духовные соч., концерты, трио-сонаты, арии, дуэты.

Собр. соч.: Recente l'edizione dell'Opera omnia, v. 1—25 (также 2 тома без номеров), Roma, 1936—42.

Лит.: Материалы и документы по истории музыки, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, т. 2, М., 1934; Scherillo M., Storia letteraria dell'opera buffa napolitana delle origini al principio del secolo XIX, Napoli, 1883, ²L'opera buffa napoletana durante il settecento..., [Mil., 1917]; D'Arienzo N., Die Entstehung der komischen Oper, Lpz., 1902; Radiciotti G., G. B. Pergolesi. Vita, opere ed influenza su l'arte, Roma, 1910; Fedeli V., Un'opera sconosciuta di Pergolesi?, Novara, 1910; Subirá J., Giovanni Battista Pergolesi y la serva padrona, Madrid, 1922; Della Corte A., L'opera comica italiana nel' 700, v. 1, Bari, 1923; его же, Pergolesi, con citazioni musicali, Torino, [1936]; Schlitzer F., G. B. Pergolesi, Turino, 1940; Luciani S. A., G. B. Pergolesi, 1710—1736. Note e documenti..., Sienna, 1942; Damerini A., Lo «Stabat Mater» di Pergolesi in una rara trascrizione di Paisiello Firenze, 1953; Margadonna M., Pergolesi, [Mil., 1961].

Т. Н. Ливанова.

ПЕРЕДУВА́НИЕ — способ извлечения различных по высоте звуков на духовых муз. инструментах без помощи игровых отверстий, клапанов или вентилей. У медных мундштучных инструментов П.— осн. принцип звукоизвлечения, у деревянных — используется при извлечении звуков во 2-й и 3-й октавах их диапазона. При П. музыкант, не меняя положения пальцев, резко увеличивает силу выдоха и напряжение губ, в результате чего столб воздуха, заключённый в канале ствола, делится на самостоят. части, звучащие выше осн. тона инструмента, соответственно ступеням натурального звукоряда: столб воздуха, разделённый на 2 половины, даёт 2-й натуральный звук (октаву от осн. тона); на 3 трети — 3-й натуральный звук (октаву плюс квинту от осн. тона); на 4 четверти — 4-й натуральный звук (2 октавы от осн. тона). Дальнейшее деление столба воздуха у деревянных духовых применяется крайне редко, у медных с помощью П. достигают 16-го натурального звука. При П. на кларнете в связи с особенностями его конструкции (цилиндрич. канал) возникает не 2-й, а 3-й натуральный звук, т. е. не октава, а дуодецима (т. н. квинтовое П.). На гобоях, кларнетах, фаготах существуют спец. «октавные» клапаны, облегчающие П.

С. Л. Левин.

ПЕРЕЛОЖЕ́НИЕ — см. *Аранжировка*.

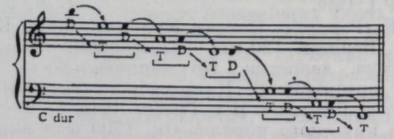
ПЕРЕЛЬМА́Н Натан Ефимович [р. 19 VII (1 VIII) 1906, Житомир]— сов. пианист и педагог. Игре на фп. учился у Г. Г. Нейгауза в Киеве (1921—24) и у Л. В. Николаева в Ленингр. консерватории (1925—1930). Концертирует с 1928 в СССР и за рубежом (Польша, Румыния, Болгария, Югославия). Преподаёт в Ленингр. консерватории с 1937 (с 1957 профессор, с 1977 заведующий кафедрой специального фп.). Игра П. отличается рельефностью муз. характеристик, богатством и тонкостью муз.-речевых интонаций. В его обширном репертуаре большое место занимают произв. В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, С. С. Прокофьева. Выступал как ансамблист (совм. с М. Б. Полякиным и др.). П. принадлежат конц. транскрипции для фп. (среди них — хор М. П. Мусоргского «Расходилась-разгулялась», 1932; «Полёт шмеля» Н. А. Римского-Корсакова, 1932; вальс из оперы «Война и мир» Прокофьева, 1957).

Лит. соч.: В классе рояля. Короткие рассуждения, Л., 1971, ²1975.

Лит.: Гаккель Л. Е., Н. Е. Перельман, в сб.: В фортепианных классах Ленинградской консерватории, Л., 1968.

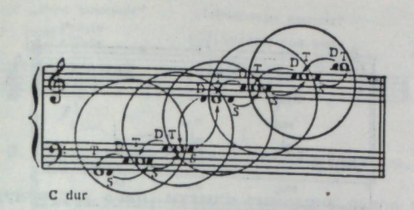
Л. А. Баренбойм.

ПЕРЕМЕ́ННЫЕ ФУ́НКЦИИ, вторичные, местные функции,— ладовые функции, «противоречащие основной ладовой установке» (Ю. Н. Тюлин). В процессе развития муз. произв. тоны лада (в т. ч. и осн. тоны аккордов) вступают в многообразные и сложные отношения друг с другом и с общим тональным центром. При этом всякое квартово-квинтовое соотношение тонов, удалённых от центра, порождает местную ладовую ячейку, где связи тонов имитируют тонико-доминантовые (или тонико-субдоминантовые) связи осн. ладовой ячейки. Оставаясь подчинённым общему тональному центру, каждый из тонов может временно принимать на себя функцию местной тоники, а лежащий квинтой выше его — соответственно доминанты. Возникает цепочка побочных ладовых ячеек, в к-рых реализуются противоречащие осн. ладовой установке тяготения. Элементы этих ячеек выполняют П. ф. Так, в C-dur тон *c* имеет осн. устойчивую ладовую функцию (прима тоники), но в процессе гармонич. смен может стать и местной (переменной) субдоминантой (для тоники g), и местной доминантой (для переменной тоники f). Возникновение местной функции аккорда способно оказать влияние на его мелодич. фигурацию. Общий принцип П. ф.:

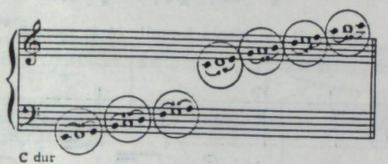


Все местные опоры (на схеме — T) Ю. Н. Тюлин называет побочными тониками; тяготеющие к ним П. ф. (на схеме — D) — соответственно побочными доминантами, распространяя это понятие и на диатонич. аккорды. Неустойчивые П. ф. могут быть не только доминантовыми, но и субдоминантовыми. В результате все тоны диатонич. квинтового ряда образуют полные (S — T — D) ладовые ячейки, кроме краевых тонов (в C-dur f и h), т. к. уменьшенно-квинтовое соотношение лишь при нек-рых условиях уподобляется чисто-квинтовому. Полную схему основных и П. ф. см. вверху колонки 241.

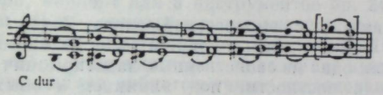
Помимо названных гармонич. П. ф., тем же способом образуется и мелодич. П. ф. При диатонич. вводных тонах усложнение и обогащение происходит за счёт



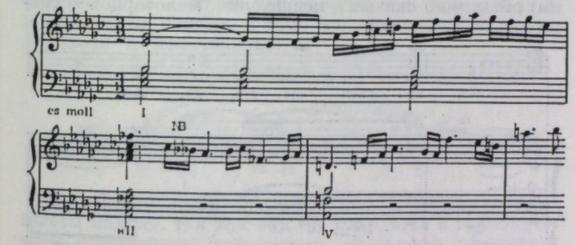
перемены значения тонов, прилегающих к данному сверху и снизу:



(напр., звук III ст. может стать вводным тоном ко II или IV). При альтерационных вводных тонах в систему главной тональности вносятся характерные элементы родственных тональностей:



Теория П. ф. расширяет и углубляет представление о связях аккордов и тональностей. В след. отрывке:



И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том I, прелюдия es-moll.

кульминационная неаполитанская гармония на основе переменности функций выполняет также местную функцию тоники Fes-dur. Это делает возможным привлечение в es-moll отсутствующего в данной тональности мелодич. хода ces-heses-as (в es-moll должно быть ces-b-as).

Побочная доминанта (ко II ст.) a-cis-e(-g) в C-dur с позиций теории П. ф. оказывается альтерационно-хроматич. вариантом чисто-диатонич. побочной доминанты (к той же ступени) a-c-e. Как переменно-функциональное усиление многоплановости гармонич. структуры трактуется происхождение полифункциональности, полигармонии и политональности.

Истоки теории П. ф. восходят к 18 в. Ещё Ж. Ф. Рамо выдвинул идею «имитации каденции». Так, в типичном секвентном последовании VI — II — V — I первый двучлен, по Рамо, «имитирует» оборот V — I, т. е. каденцию. В последующее время Г. Шенкер предложил термин «тоникализация» нетонического аккорда, обозначив им тенденцию каждой из ступеней лада к превращению в тонику. М. Гауптман (а за ним и Х. Риман) в анализе гармонич. каденции T — S — D — — T усматривал стремление начальной T становиться доминантой для S. Невнимание Римана к функциональным процессам на ладовой периферии — существ. упущение функциональной теории, к-рое и вызвало необходимость теории П. ф. Эта теория была разработана Ю. Н. Тюлиным (1937). Аналогич. идеи высказывал и И. В. Способин (различение «центральных» и «местных» функций). Теория П. ф. Тюлина отражает психологич. особенности восприятия: «Оценка воспринимаемых явлений, в частности аккордов, все время изменяется в зависимости от создающегося контекста». В процессе развития постоянно происходит переоценка предыдущего по отношению к настоящему.
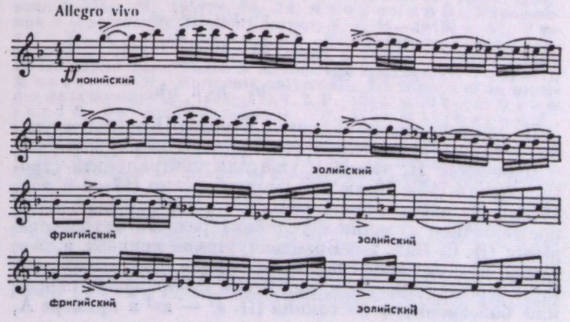
Лит.: Тюлин Ю. Н., Учение о гармонии, т. 1, Л., 1937, ²М., 1966; Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г., Теоретические основы гармонии, Л., 1956, ² М., 1965; их же, Учебник гармонии, М., 1959, ²М., 1964; Способин И. В., Лекции по курсу гармонии, М., 1969.
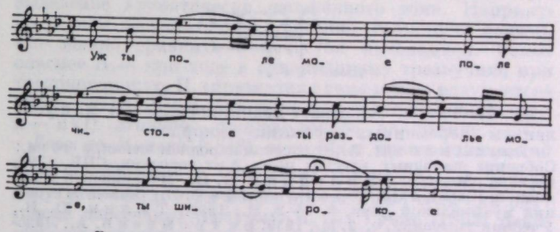
Ю. Н. Холопов.

ПЕРЕМЕ́ННЫЙ ЛАД — лад, в к-ром функцию устоя (тоники) поочерёдно выполняют разл. тоны того же звукоряда, а также лад, звукоряд к-рого изменяется при одной и той же тонике (устое) (по И. В. Способину).

Понятие «П. л.» применяется обычно к первому из этих ладов, хотя его скорее следовало бы называть переменно-тональным, а второй — собственно переменно-ладовым. П. л. распространены в нар. музыке, в частности в русской. Относит. непрочность тонального центра позволяет ему сравнительно легко смещаться практически на любую ступень, причём ощущения модуляции не возникает. Отличие переменно-ладового смещения опоры от модуляции — в отсутствии ухода из одной тональности и установления другой либо в слиянии двух или неск. тональностей (с единым звукорядом) в одно ладовое целое. Преобладает ощущение двух или неск. красок, принадлежащих той же ладовой системе (М. И. Глинка, «Иван Сусанин», 1-е д., хор «Лёд реку в полон забрал»). Особенно заметно это в наиболее распространённом виде П. л.— параллельно-переменном ладе (см. пример выше, а также пример рус. песни «Ходила младёшенька по борочку» в статье *Звуковая система*). Мягкость переходов от одной опоры к другой, обычная для П. л., придаёт ему спокойно-переливчатый характер. Возможна, однако, и иная трактовка его выразительности — см., напр., отрывок из 2-го д. оперы «Князь Игорь» Бородина:

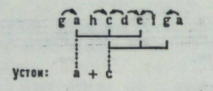
Пляска мужчин дикая.





Русская народная песня «Уж ты поле моё».

В теории ср.-век. ладов термину «П. л.» родственно понятие tonus peregrinus («странствующий тон», напр. в мелодии антифона «Nos qui vivimus»), к-рое обозначает окончание мелодии на разл. финалисах, а также переменность др. ладовых опор. Сходно по смыслу понятие 17 в. alteratio modi («перемена лада»), применявшееся к пьесам, начинающимся в одном тоне, а заканчивающимся в другом (у К. Берихарда); перемена тона может быть истолкована и как модуляция, и как П. л. У Н. П. Дилецкого (70-е гг. 17 в.) предвосхищается идея П. л. в учении о «смешанной мусикии». На ладовую переменность в рус. нар. песнях обратил внимание Н. А. Львов (1790), охарактеризовавший её как «странность музыкальную» (песни №№ 25 и 30 из сб. «Собрание русских народных песен с их голосами...» Львова — Прача). Но по существу понятие и термин «П. л.» были впервые предложены Б. Л. Яворским. Его теоретич. объяснение сводилось к тому, что нек-рые тоны в одной части ладовой структуры устойчивы, а в другой неустойчивы (обратимое тяготение, по В. А. Цуккерману, напр. звуки g ⇄ a):

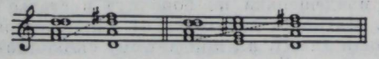


Ю. Н. Тюлин связывает возникновение П. л. с усилением переменных функций аккордов.

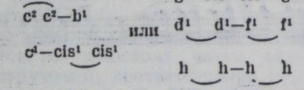
Лит.: Львов Н. А., О русском народном пении, в его кн.: Собрание народных русских песен с их голосами, СПБ, 1790, перепад., М., 1955; Дилецкий Н. П., Мусикийская грамматика, [СПБ], 1910; Протопопов С. В., Элементы строения музыкальной речи, ч. 1—2, М., 1930; Тюлин Ю. Н., Учебник гармонии, ч. 2, М., 1959; Вахромеев В. А., Ладовая структура русских народных песен и её изучение в курсе элементарной теории музыки, М., 1968; Способин И. В., Лекции по курсу гармонии, М., 1969; Протопопов В. В., Николай Дилецкий и его «Мусикийская грамматика», «Musica Antiqua», IV, Bydgoszcz, 1975; Цуккерман В. А., Некоторые вопросы гармонии, в его кн.: Музыкально-теоретические очерки и этюды, вып. 2, М., 1975; Müller-Blattau J., Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Lpz., 1926, ²Kassel u. a., 1963.

Ю. Н. Холопов.

ПЕРЕ́ЧЕНЬЕ (лат. relatio non harmonica, франц. fausse relation, нем. Querstand) — противоречие между звуком натуральной ступени и его хроматич.-альтерационным видоизменением в др. голосе (или в др. октаве). В диатонич. системе гармонии П. обычно производит впечатление фальшивого звучания (non harmonica) — как в непосредств. соседстве, так и через проходящий звук или аккорд:
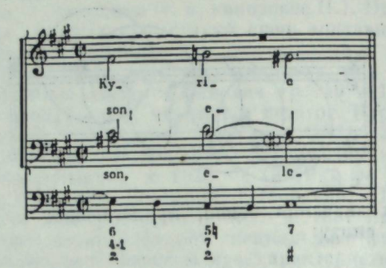


Поэтому П. запрещается правилами гармонии. Не является П. сочетание натуральной ступени с её альтерацией при условии плавного голосоведения, напр.:
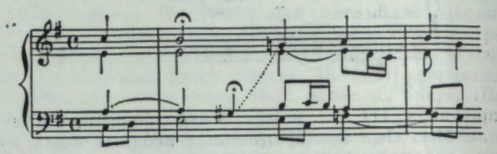


П. допускается в гармонии D после II низкой ступени, а также через цезуру (см. примеры вверху кол. 244).

Избегание П. типично уже для контрапункта строгого стиля (15—16 вв.). В эпоху барокко (17—1-я пол. 18 вв.) П. изредка допускалось — либо как малозаметное побочное явление в условиях развитого голосоведения (И. С. Бах, 1-й Бранденбургский концерт, ч. 2-я, такты 9—10), либо как спец. приём для выражения к.-л. особых эффектов, напр. для изображения скорби или болезненного состояния (П. a^1 — as^2 в примере А, ниже, связано с экспрессией слова Zagen — тоска). В эпоху романтизма и в совр. музыке П. часто используется как одно из свойственных ладогармонич. системе средств (в частности, под влиянием особых ладов; напр.: П. e — es^1 в «Весне священной» Стравинского, цифра 123, такт 5 — на основе обиходного лада). П. в примере Б (воплощает дурманящие чары Кащеевны) объяснимо связью с неладотонич. малотерцовой сис-
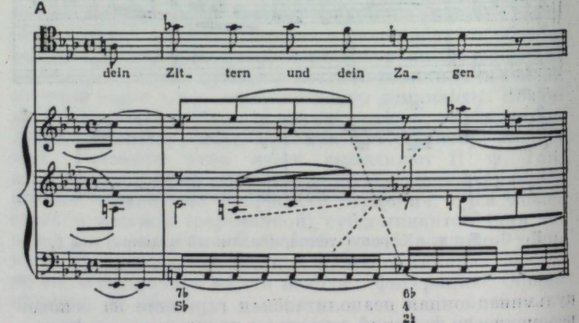


И. С. Бах. Месса h-moll, № 3, такт 9.
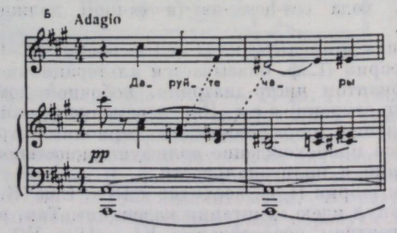


И. С. Бах. Хорал «Singt dem Herrn ein neues Lied», такты 8—10.

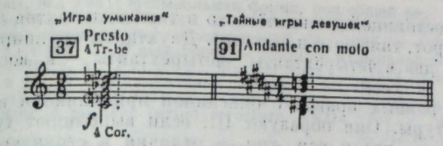
темой и характерным для неё звукорядом тон-полутон. В музыке 20 в. широко применяется (у А. Н. Черепнина, Б. Бартока и др.) двутерцовый мажоро-минорный аккорд (типа: e^1-g^1-c^2-es^2), специфику к-рого составляет П. (e^1-es^2), а также родственные ему аккорды (см. пример вверху колонки 245).



И. С. Бах. «Страсти по Матфею», № 26, такт 26.
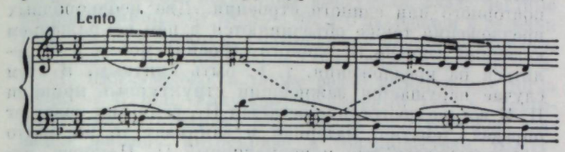


Н. А. Римский-Корсаков. «Кащей бессмертный», картина II, такты 28—29.



И. Ф. Стравинский. «Весна священная».
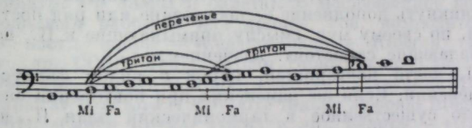
Типичное для совр. музыки смешение ладов приводит к полиладовости и политональности, где П. (в последовании и одновременности) становятся нормативным признаком ладовой структуры:



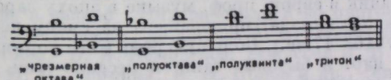
И. Ф. Стравинский. Пьесы для фортепиано «Пять пальцев». Lento, такты 1—4.

В т. н. атональности энгармонич. значения ступеней уравниваются, и П. становится неосуществимым (А. Вебери, концерт для 9 инструментов ор. 24).

Термин «П.» — сокращение выражения «негармоническое П.» (нем. unharmonischer Querstand). П. представляет собой сохранившую своё значение часть группы запрещавшихся неблагозвучных последований, куда, помимо альтерационного П., входили также отношения тритона. П. и тритон (diabolus in musica) сходны в том, что оба находятся за пределами мышления, опирающегося на систему гексахордов (см. *Сольмизация*), и подчинены одному и тому же правилу — Mi contra Fa (хотя и неодинаково):



Дж. Царлино (1558) осуждал две б. терции или м. сексты подряд, так как они «не находятся в гармоническом отношении»; негармонич. отношение демонстрируется им (в одном примере) и в П., и в тритонах:



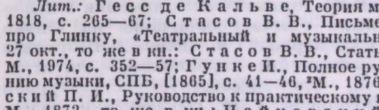
Из трактата Дж. Царлино «Le istitutioni harmoniche» (часть III, глава 30).

М. Мерсенн (1636—37), ссылаясь на Царлино, относит П. к «ложным отношениям» (fausses relations) и приводит сходные примеры на тритон и П.

К. Берихард запрещает falsche Relationes: тритоны, или «полуквинты» (Semidiapente), «чрезмерные» октавы (Octavae Superfluae), «полуоктавы» (Semidiapason), «чрезмерный» унисон (Unisonus superfluus), давая примеры, почти буквально повторяющие приведённые выше из Царлино.

И. Маттезон (1713) те же интервалы в тех же терминах характеризует как «отвратительные звуки» (widerwärtige Soni). Вся 9-я глава 3-й части «Совершенного капельмейстера» посв. «негармоническому П.». Возражая против нек-рых запретов старой теории как «несправедливых» (в их числе нек-рые соединения, приводимые Царлино), Маттезон проводит различие между «невыносимыми» и «превосходными» П. (Деление «ложных отношений» на «терпимые» и «нетерпимые» встречается и в «Музыкальном словаре» С. Броссара, 1703.) Х. К. Кох (1802) объясняет П. как «последование двух голосов, ход звуков которых принадлежит различным тональностям». Так, в обороте $\frac{a^2—f^2}{fis^1—a^1}$ «слух понимает шаг fis-a в нижнем голосе как G-dur, шаг a-f в верхнем как C или F-dur. «Relatio non harmonica» и «негармоническое П.» у Коха объясняются как синонимы, и последование $\frac{a^1—h^1}{f^1—g^1}$ всё ещё относится к ним.

Э. Ф. Рихтер (1853) причисляет «негармоническое П.» к «немелодическим ходам», но оправдывает нек-рые «прикрашивающими» (вспомогат.) нотами или принципом «сокращения» (промежуточного звена):



Ход, образующий увелич. кварту $\left(\frac{a^1—h^1}{f^1—g^1}\right)$, Рихтер относит к П. По Х. Риману, П. есть неприятное для слуха выделение хроматически изменённого тона. Неприятно в нём недостаточное усвоение гармонич. связей, что можно сравнить с нечистой интонацией. Самое опасное П.— при ходе к одноимённому трезвучию; при тритоновом шаге П. «прямо-таки само собою разумеется» (напр., нII — V); П. при терцовом соотношении (напр., I — нVI) занимает промежуточное положение.

Гесс де Кальве (1818) запрещает «негармонический ход», приводящий к открытому тритону $\left(\frac{a^1—h^1}{f^1—g^1}\right)$, однако допускает «негармонические прогрессии», если они идут «после пересечки» (цезуры). И. К. Гунке (1863) рекомендует избегать в строгом стиле «различных отношений (Relation) гамм, происходящих от несоблюдения родственных тонов» (приводимый им пример П.— последования из б. терций и из м. секст).

П. И. Чайковский (1872) наз. П. «противоречащим отношением двух голосов». Б. Л. Яворский (1915) трактует П. как разрыв связи между сопряжёнными звуками: П.— «последовательное сопоставление сопряжённых звуков в разных октавах и разных голосах при неправильном выполнении тяготения». Напр. (сопряжённые звуки — h^1 и c^2): $\frac{h^1—c^2}{g—c^1}$ (правильно), но не $\frac{h^1—g^1}{g—c^1}$ (П.). По Ю. Н. Тюлину и Н. Г. Привано (1956), существуют два вида П.; в первом образующие П. голоса не включаются в общую ладовую структуру (П. звучит фальшиво), во втором — обрисовывают общую ладовую структуру (П. может быть приемлемым).

Лит.: Гесс де Кальве, Теория музыки..., ч. 1, Хар., 1818, с. 265—67; Стасов В. В., Письмецо к г. Ростиславу про Глинку, «Театральный и музыкальный вестник», 1857, 27 окт., то же в кн.: Стасов В. В., Статьи о музыке, вып. 1, М., 1974, с. 352—57; Гунке И., Полное руководство к сочинению музыки, СПБ, [1865], с. 41—46, ²М., 1876, ³1909; Чайковский П. И., Руководство к практическому изучению гармонии, М., 1872, то же в кн.: Чайковский П. И., Полн. собр. соч., т. III-а, М., 1957, с. 75—76; Яворский Б., Упражнения в образовании ладового ритма, ч. 1, М., 1915, с. 47; Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г., Теоретические основы гармонии, Л., 1956, с. 205—10, ²М., 1965, с. 210—15; Zarlino G., Le istitutioni harmoniche. A facsimile of the 1558, N. Y., [1965]; Mersenne M., Harmonie universelle. La théorie et la pratique de la musique (P., 1636—37), t. 2, P., 1963, p. 312—14; Brossard S., Dictionaire de musique..., P., 1703; Mattheson J., Das neu-eröffnete Orchestre..., Hamb., 1713, S. 111—12; его же, Der vollkommene Capellmeister, Hamb., 1739, S. 288—96, то же, Kassel — Basel, 1954; Martini G. B., Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo, pt. 1, Bologna, 1774, p. XIX—XXII; Koch H. Chr., Musikalisches Lexikon, Fr./M., 1802, ²Hdlb., 1865, S. 712—14; Richter E. F., Lehrbuch der Harmonie, Lpz., 1853 (рус. пер. — Рихтер Е., Учебник гармонии, СПБ, 1868, с. 154—57); Riemann H., Vereinfachte Harmonielehre, L. — N. Y., [1893] (рус. пер. — Риман Г., Упрощенная гармония, или Учение о тональных функциях аккордов, М. — Лейпциг, 1901); Müller-Blattau J., Die Kompositionslehre Heinrich Schützens

in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Lpz., 1926, ²Kassel u. a., 1963.
Ю. Н. Холопов.

ПЕ́РИ (Peri) Якопо (прозвище Длинноволосый — Zazzerino) (20 VIII 1561, Рим — 12 VIII 1633, Флоренция) — итал. певец и композитор. Муз. образование получил под рук. К. Мальвецци. С 1591 служил при флорентийском дворе Медичи («главный директор музыки и музыкантов»). Участник *Флорентийской камераты*. П.— один из создателей оперы как нового жанра и *монодии* с инстр. сопр. как нового стиля. В 1592 написал музыку (совм. с Я. Корси) первой оперы — «Дафна» (на текст поэта О. Ринуччини, пост. 1597—98, Флоренция; фрагменты П. не сохранились). В 1600 в палаццо Питти во Флоренции была пост. опера П. «Эвридика» (на текст Ринуччини) — наиболее яркий из дошедших до нас образцов ранней оперы (первонач. назв. «драма на музыке» или «сказка на музыке»). Её отличит. черты — напевная декламация (сопровождается по цифрованному басу), небольшие ариозные и хор. формы. П. исп. в этом спектакле центр. партию Орфея, завоевав успех и как певец, и как представитель нового вида иск-ва, следующего за поэтич. текстом, усиливающего его воздействие (как считалось в то время — в подражание греч. трагикам). Последующие оперные произв. П. имеют меньшее значение. Нередко сотрудничал с др. композиторами (К. Монтеверди, Дж. Б. Синьорини). Ему принадлежат также камерные вок. соч. в новом стиле, интермедии, духовная музыка и др.

Публикации: Le varie musiche... a 1, 2 e 3 voci con alcuni spirituali, Firenze, 1609; L'Euridice, «Publikationen des Gesellschaft für Musikforschung», 1881, Bd 10, то же, facsimile ed., Roma, 1934.

Лит.: Иванов-Борецкий М. В., Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 2, М., 1936; Solerti A., Le origini del melodramma, Torino, 1903; Rolland R., L'opera au XVII siécle en Italie, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire..., fondateur A. Lavignac, pt. 1 [v. 1], P., 1913 (рус. пер.— Роллан Р., Опера в XVII веке, М., 1931); Kretzschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919 (рус. пер. — Кречмар Г., История оперы, Л., 1925).
Т. Н. Соловьёва.

ПЕРИО́Д (от греч. περίοδος — обход, круговращение, определённый круг времени) — простейшая композиционная форма, входящая в состав более крупных форм или имеющая самостоят. значение. Осн. функция П.— изложение относительно законченной муз. мысли (темы) в произв. гомофонного склада. Встречаются П. разл. структуры. Одна из них может быть определена как основная, нормативная. Это П., в к-ром возникает симметрия двух составляющих его предложений. Они начинаются одинаково (или сходно), но завершаются разл. каденциями, менее законченной в первом и более законченной во втором предложении. Наиболее распространённое соотношение *каденций* — половинная и полная. Окончанию на доминантовой гармонии в конце первого предложения отвечает окончание на тонике в конце второго (и периода в целом). Возникает гармоническое соотношение простейшей автентич. последовательности, что способствует структурной целостности П. Возможны и др. соотношения каденций: полная несовершенная — полная совершенная и т. п. В виде исключения соотношение каденций может быть обратным (напр., совершенная — несовершенная или полная — неполная). Встречаются П. и с одинаковыми каденциями. Один из распространённых вариантов гармонич. строения П.— модуляция во втором предложении, чаще всего в доминантовую сторону. Это динамизирует форму П.; модулирующий П. применяется исключительно как элемент более крупных форм.

Важную роль играет и метрич. основа П. Типичной для многих (но не всех) стилей и жанров европейской музыки является квадратность, при к-рой число тактов в П. и в каждом предложении равно степени числа 2 (4, 8, 16, 32). Квадратность возникает благодаря постоянной смене лёгкого и тяжёлого тактов (или, наоборот, тяжёлого и лёгкого). Двухтакты группируются по два в четырёхтакты, четырёхтакты — в восьмитакты и т. д.

На равных правах с описанной применяются и др. структуры. Они образуют П., если выполняют ту же функцию, что и осн. тип, а отличия в структуре не выходят за пределы некоей меры, зависящей от жанра и стиля музыки. Определяющие признаки этих вариантов — тип использования муз. материала, а также метрич. и гармонич. строение. Напр., второе предложение может не повторять первое, а продолжать его, т. е. быть новым по муз. материалу. Такой П. наз. П. неповторного или единого строения. Два неоднородных предложения также объединяются в нём сопряжением каденций. Однако П. единого строения может и не делиться на предложения, т. е. быть слитным. В этом случае нарушается важнейший структурный принцип П. И всё же построение остаётся П., если оно излагает определ. тематич. материал и занимает то же место в форме целого, что и нормативный П. Наконец, существуют П., состоящие из трёх предложений с самым разл. соотношением тематич. материала ($a_1\ a_2\ a_3$; ab_1b_2; abc и др.).

Отклонения от осн. типа П. могут касаться и метрич. строения. Симметрия двух квадратных предложений может быть нарушена расширением второго. Так возникает очень распространённый расширенный П. (4 + 5; 4 + 6; 4 + 7 и др.). Реже встречается сокращение второго предложения. Существуют и П., в к-рых неквадратность возникает не в результате преодоления изначальной квадратности, а сама по себе, как свойство, органически присущее данной музыке. Такие неквадратные П. типичны, в частности, для рус. музыки. Соотношение количества тактов при этом может быть различным (5 + 5; 5 + 7; 7 + 9 и др.).

По окончании П., после заключит. каденции, может возникнуть дополнение — построение или ряд построений, по своему муз. смыслу примыкающие к П., но не обладающие самостоят. значением.

П. часто повторяется, порой с рядом фактурных изменений. Если же изменения при повторении вносят нечто существенное в гармонический план П., в результате чего он завершается др. каденцией или в др. тональности, то возникает не П. и его вариантное повторение, а единая структура сложного П. Два сложных предложения сложного П.— это два бывших простых П.

П. возник в европ. проф. музыке в эпоху зарождения гомофонного склада, пришедшего на смену полифоническому (16—17 вв.). Большую роль в его формировании играли нар. и бытовые танц. и песенно-танц. жанры. Отсюда тенденция к квадратности, составляющей основу танц. музыки. В этом сказалась и нац. специфика муз. иск-ва зап.-европ. стран — в нем., австр., итал., франц. нар. песне также господствует квадратность. Для рус. протяжной песни квадратность нехарактерна. Поэтому органич. неквадратность широко распространена в рус. музыке (М. П. Мусоргский, С. В. Рахманинов).

П. в проф. инстр. музыке в большинстве случаев представляет начальную часть более крупной формы — простой двух- или трёхчастной. Лишь начиная с Ф. Шопена (Прелюдии, ор. 25) он становится и формой самостоят. произв. В вок. музыке П. завоевал прочное место как форма куплета в песне. Существуют и некуплетные песни и романсы, написанные в форме П. (романс С. В. Рахманинова «Здесь хорошо»).

Лит.: Катуар Г., Музыкальная форма, ч. 1, М., 1934, с. 68; Способин И., Музыкальная форма, М. — Л., 1947; ²М., 1972, с. 56—94; Скребков С., Анализ музыкальных произведений, М., 1958, с. 49; Мазель Л., Строение музыкальных произведений, М., 1960, с. 115; Ройтерштейн М., Музыкальные формы. Одночастная, двухчастная и трёхчастная формы, М., 1961; Музыкальная форма, под общей ред. Ю. Тюлина, М., 1965 с. 52, 110; Мазель Л., Цуккерман В., Анализ музыкальных произведений, М., 1967, с. 493; Бобровский В., О переменности функций музыкальной формы, М., 1970, с. 81; Prout E., Musical form, L., 1893 (рус. пер.— Прout Э., Музыкальная форма, М., 1900, с. 17—31, 32—42, 75—94, ²1917); Ratner L. G., Eighteenth century theories of musical period structure, «MQ», 1956, v. 42, № 4.
В. П. Бобровский.

ПЕ́РМСКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА (Пермский государственный ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета им. П. И. Чайковского) — один из старейших рус. муз. т-ров. В 1878 в Перми было построено театр. здание, в к-ром регулярно выступали разл. частные оперные труппы. В 1895—1902 т-р находился в ведении Гор. театр. дирекции, содержавшей оперу на обществ. средства. В этот период ставились мн. произв. П. И. Чайковского, а также редко исполняемые тогда оперы — «Борис Годунов»; «Каменный гость» Даргомыжского, «Лоэнгрин» и др. После 1902 т-р снова сдавался частной антрепризе и товариществам. Выступали певцы Ю. Ф. Закржевский, Д. Х. Южин, А. Н. Круглов, Е. В. Де-Вос-Соболева, Е. Г. Ковелькова, А. Д. Городцов, А. Н. Шевелёв и др., оркестром руководили дирижёры Б. С. Плотников, У. И. Авранек, А. Э. Маргулян, И. П. Палиашвили (Палиев), А. В. Павлов-Арбенин, А. М. Пазовский и др.

После Окт. революции 1917 т-р открылся в 1920. Ставил сов. оперы — «Стенька Разин» Бершадского (1926), «Орлиный бунт» Пащенко (1927), «Тихий Дон» (1935) и «Поднятая целина» (1939) Дзержинского и др. Созданная в 1926 балетная труппа пост. в том же году «Жизель», в 1931 — «Лебединое озеро». В 1931 т-р получил назв. «2-я Гос. опера Урала», с 1938 — Пермский обл. оперный т-р, с 1939 — Т-р оперы и балета. В 1941—44 т-р выступал в Березниках, Соликамске, Краснокамске и др. (в помещении т-ра в Перми играл Ленингр. т-р оперы и балета). В послевоенное время, продолжая работать над произв. сов. композиторов, т-р пост.: оперы — «Севастопольцы» Коваля (1946; Гос. пр. СССР, 1947), «Иван Болотников» Степанова (1950; Гос. пр. СССР, 1951), «Овод» Спадавеккиа (1957), «Марюта» Толстого (1960), «Не только любовь» Щедрина (1961), «Семён Котко» (1961) и др.; балеты — «Пламя Парижа» (1954); «Берег Надежды» Петрова (1963) и др. Основу репертуара т-ра всегда составляли произв. П. И. Чайковского — с 1974 здесь идут все оперы и балеты композитора. В 1965 т-ру присвоено имя П. И. Чайковского, в 1969 — звание академического.

В т-ре в разное время работали и во многом способствовали его росту дирижёры А. А. Людмилин, А. Д. Шморгонер, Б. И. Афанасьев, режиссёр И. И. Келлер, певцы Н. М. Бойкиня, В. Н. Попов и др., солисты балета Л. А. Кунакова, Н. В. Павлова, М. Б. Подкина, Р. М. Шлямова и др., худ. рук. т-ра С. Г. Ходес.

Среди пост. 60—70-х гг.: оперы — «Трубадур» (1964), «Чио-Чио-сан» (1965), «Борис Годунов» (1965), «Иван Сусанин» (1967), «Севильский цирюльник» (1969); «Праздник фонарей» Спадавеккиа (1969), «В бурю» (1971); «Искатели жемчуга» Бизе (1971), «Лоэнгрин» (1972), «Дон Карлос» (1973); «Рыцарская баллада» Кацман (1973), «Опричник» Чайковского (1974) и др., балеты — «Три мушкетёра» Баснера (1966), «Дон Кихот» (1967), «Спартак» (1969), «Коппелия» (1970), «Ромео и Джульетта» (1972), одноактные балеты—«Чудесный мандарин» Бартока, «Три карты» на музыку Прокофьева, «Пульчинелла» Стравинского (все в 1973).

В труппе т-ра (1977): певцы — нар. арт. СССР К. К. Кудряшова, нар. арт. РСФСР В. Я. Богданов, засл. арт. РСФСР Т. А. Воскресенская, Т. В. Дроздова, В. В. Елин, Е. М. Красик, Л. А. Соляник, В. А. Турчанис, Э. М. Шубина, артисты — М. И. Кит, Л. Г. Макаренко, Э. И. Пелагейченко, А. Н. Самойлов и др.; солисты балета — нар. арт. РСФСР И. А. Шаповалов, засл. арт. РСФСР Л. В. Асауляк (педагог-репетитор), Н. Н. Дьяченко, Ю. Н. Петухов, Л. Н. Фоминых, Г. А. Шляпина, К. А. Шморгонер; среди молодых артистов—лауреаты междунар. конкурсов М. Ф. Даукаев, О. И. Ченчикова и др.; гл. дирижёр — В. Ф. Коваленко; гл. режиссёр — Л. Г. Куколев, гл. балетмейстер — засл. деят. иск-в РСФСР Н. Н. Боярчиков, гл. хормейстер — В. В. Васильев, гл. художник—Г. С. Арутюнов.

При т-ре работало неск. балетных студий; студия, основанная в 1944, была преобразована в 1945 в Пермское гос. хореографич. уч-ще, сохраняющее тесную связь с т-ром. Балетная труппа т-ра выезжала на гастроли за рубеж (Мексика и др. страны Лат. Америки, Австрия, Нидерланды, Италия, Югославия, Болгария).

В 1946 т-р награждён орденом Трудового Красного Знамени.
Л. Н. Деменева.

ПЕРМЬ (в 1940—57 — Молотов) — центр Пермской обл. РСФСР, один из крупнейших промышленных городов Урала. Долгое время после основания (1781) П. была только административным центром губернии. В городе было распространено лишь домашнее музицирование; на официальных торжествах и вечерах с танцами играл гарнизонный духовой оркестр, иногда выступали крепостные труппы уральских горнозаводчиков, имевших свои оркестры. С развитием камского пароходства в 1840-е — 50-е гг. и заводской промышленности в П. в 1860-е гг. культурная жизнь города заметно оживилась. В 1843 здесь нек-рое время выступала проф. труппа антрепренёра П. А. Соколова, с 1846 возобновившая спектакли в первом театр. здании (деревянном). Драм. постановки этой труппы чередовались с оперными (в оркестре 12 чел., дирижёр — Нимвродов, среди исполнителей — актриса и певица Е. А. Иванова). В 1870 труппой А. Д. Херувимова с участием любителей была пост. опера «Иван Сусанин». В 1879 в новом, каменном т-ре (построен в 1878) открыла первый в П. оперный сезон труппа П. М. Медведева. Были пост.: «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Фауст», «Гугеноты», «Аида» и др. (среди певцов — К. И. Богатырёв, Ф. К. Львов, З. А. Рунич-Давыдова, И. П. Уманец-Райская, З. И. Эйбоженко; дирижёр У. И. Авранек, режиссёр М. И. Бабиков). Оперы ставились лишь в течение одного сезона, антрепризы последующих лет ограничивались драм. и опереточными спектаклями.

К кон. 19 в. возросло промышленное значение П., увеличилось рабочее население города, сложилась демократич. интеллигенция. Обществ. обстановка 90-х гг. 19 в. отразилась на состоянии муз. культуры. П. стала одним из передовых периферийных муз.-театр. центров. Начало постоянному оперному т-ру положил сезон 1894/95 при антрепризе П. П. Медведева, державшего драм. и оперную труппы. С 1895 всеми делами т-ра в течение 7 сезонов ведала Гор. театр. дирекция (представители от Думы, дирижёр и режиссёр). Режиссёром был Н. Н. Боголюбов, дирижёры — Д. В. Дудышкин и Б. С. Плотников, среди певцов — Е. В. Де-Вос-Соболева, М. С. Ильюшенко, А. Н. Круглов, Л. М. Образцов, И. И. Плауктин, А. М. Томская, Д. Х. Южин. В репертуаре ведущее положение занимали рус. оперы. Последние 2 сезона прошли менее удачно и вскоре т-р снова был отдан частной антрепризе, сменявшейся иногда оперными товариществами. В отд. сезоны т-ром руководили видные музыканты (А. М. Пазовский — 1906, И. П. Палиашвили — 1910—11, 1915—16).

Значит. оживление в муз. жизнь города вносили гастрольные концерты, до 1880-х гг. очень редкие. В 1874 дала 9 концертов Д. М. Леонова, в 80—90-е гг. выступали пианисты Ан. Контский, А. Рейзенауэр, В. В. Тиманова, виртуоз на корнет-а-пистоне В. В. Вурм, флейтист А. Тершак, певица А. Фострем, виолончелист А. В. Вержбилович. В нач. 20 в. кон-

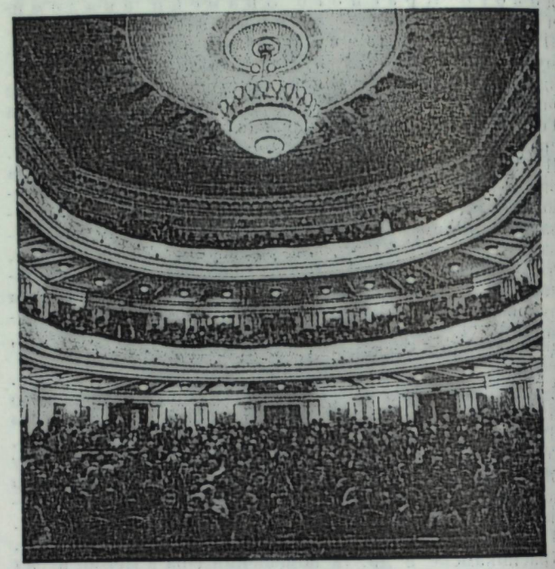
церты давали и местные музыканты-профессионалы: пианистки Л. Басова-Гольдберг (открыла в 1907 частную муз. школу), Г. Гедговд, Э. Петерсен, скрипач Г. Нагловский, певица М. Василенко-Левитон. Церковный хор участвовал в духовных концертах (в программы входили духовные соч. А. А. Архангельского, А. Т. Гречанинова, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского и др.), иногда исполнялась светская хор. музыка. В 1890-е гг. симф. оркестр Обществ. собрания выступал в Летнем саду с развлекат. программой; позже им исполнялась и серьёзная классич. музыка.

С 60-х гг. 19 в. силами любителей в П. устраивались муз. вечера и благотворит. концерты. В 1874 с просветит. целями был создан Муз. кружок (включал ок. 100 музыкантов-любителей), к-рый давал закрытые и открытые концерты камерной и хор. музыки. К кон. 80-х гг. кружок имел свой оркестр, к к-рому для конц. выступлений присоединялись театр. музыканты. В 1894—1900 исполнялись 1-я и 3-я симфонии Л. Бетховена, 1-е фп. концерты Бетховена и Ф. Листа (солистка — Е. К. Якубовская) и др. Силами членов кружка были показаны отрывки из опер в конц. исполнении. В 1908 одноврем. созданы Пермское отделение РМО и Филармонич. об-во. РМО, ограничив конц. деятельность камерной музыкой, ориентировалось на местную знать, Филармонич. об-во — на демократич. круги интеллигенции и ставило перед собой более широкие просветит. цели (камерные и симф. концерты, организация курсов и муз. школ, издание аннотированных программ). В симф. собраниях Филармонич. об-ва исполнялись произв. В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, М. И. Глинки, П. И. Чайковского (5-я симфония; первая рус. симфония, исполненная в П.). В 1908 Филармонич. об-во основало в П. публичную муз. б-ку (существует поныне). В 1910 оба об-ва открыли муз. классы. Из-за материальных затруднений об-ва существовали лишь до 1912. В 1912—14 с концертами выступал Пермский квартет — группа музыкантов, объединившая в своём составе бывших деятелей РМО и Филармонич. об-ва.

С сер. 1890-х гг. широкое развитие в П. получило хор. иск-во. Хор. дирижёр и муз. деятель А. Д. Городцов создавал сельские и фабричные хоры, обучал хормейстеров. В 1896 Городцов открыл в П. нотную и муз.-педагогич. б-ку, организовал и возглавил ежегодные летние курсы по подготовке регентов, а в 1898— бесплатные зимние народно-певч. классы по подготовке певцов для хора (существовали до 1917).В 1910—16 он устраивал концерты хоров, исполнявших нар. песни. Городцов выдвинул и осуществил идею исполнения оперы «Иван Сусанин» крестьянами в естеств. обстановке; опера шла сначала в Перми (в 1911 в исполнении учащихся уч-ща для слепых детей, в 1912 — слушателей регентских курсов), а затем, в 1913, в исполнении крестьян в 84 местах Пермской губ. Традиции, заложенные Городцовым и его сподвижниками, позднее нашли продолжение в разнообразных формах художеств. самодеятельности.

Широкие возможности для всестороннего развития муз. культуры П. открылись после Окт. революции 1917. С 1920 возобновились регулярные спектакли оперного т-ра. В 20—30-е гг. репертуар т-ра систематически пополнялся классич. произв., были осуществлены пост. ряда соч. сов. авторов, в т. ч. оперы «Орлиный бунт» Пащенко, «Прорыв» Потоцкого, «Тихий Дон» Дзержинского, «Броненосец „Потёмкин“» Чишко, «Мятеж» Ходжи-Эйнатова. В эти годы начала создаваться сеть муз. школ. В 1921 в рабочем районе города — Мотовилихе была осн. первая муз. школа, включавшая фортепьянное и общеобразоват. отделения [в 1925 преобразована в Муз. техникум (позднее Муз. уч-ще), организатором и первым руководителем к-рого был видный хормейстер и педагог А. А. Луканин]. В кон. 30-х гг. П. становится обл. центром, активизируется её муз. жизнь.

В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 в П. находился в эвакуации Ленингр. т-р оперы и балета, деятельность к-рого способствовала подъёму муз. культуры города. Помимо спектаклей, артисты т-ра давали концерты в клубах, на предприятиях и в госпиталях.



Зрительный зал Пермского театра оперы и балета.

В послевоенные годы важное значение имела деятельность дирижёра А. А. Людмилина, возглавлявшего т-р в 1944—55. При его участии труппа была практически сформирована заново, достигла высокого художеств. уровня, осуществила ок. 50 пост. В нач. 1945 при т-ре было открыто хореографич. уч-ще; организатором и руководителем его была артистка Ленингр. т-ра оперы и балета Е. Н. Гейденрейх. Вскоре уч-ще выросло в одно из ведущих хореографич. уч. заведений СССР. С 1944 вошли в традицию симф. концерты театр. оркестра, способствовавшие оживлению муз. жизни города. В нач. 50-х гг. организация концертов переходит к созданной в П. филармонии. Среди первых гастролёров — пианисты Г. Р. Гинзбург, Я. И. Зак, скрипачи Г. В. Баринова, Л. Б. Коган, певица М. П. Максакова, арфистка В. Г. Дулова. С 50-х гг. филармония проводит регулярные популярные концерты, муз.-просветит. лекции для рабочих и учащихся в клубах и домах культуры, с 60-х гг. устраивает муз. абонементные вечера. В 1967 при филармонии организовано фп. трио. Значит. вклад в развитие филармонич. концертов внесли дирижёры оркестра Т-ра оперы и балета А. Д. Шморгонер (1955—61), Б. И. Афанасьев (1961—1976). Концерты оркестра и выступления крупных гастролёров проходят в помещении т-ра (в 1959 капитально реконструирован), камерные концерты — в Доме политпросвещения, Доме офицеров (600 мест), Художеств. галерее, Дворце культуры Свердловского р-на (1200 мест), Доме культуры железнодорожников (600 мест), клубах. В концертах участвуют также симф. оркестр и оркестр нар. инструментов Муз. уч-ща, самодеят. коллективы, в т. ч. хоры ун-та, Политехнич. и Медицинского ин-тов, хор «Спутник» при Т-ре оперы и балета. С 1965 периодически проводится Пермский

фестиваль музыки. Филармония, т-р и уч-ще дают более 700 концертов ежегодно, в т. ч. несколько сот — в сельской местности и городах области — Березниках, Чайковском, Лысьве, Кунгуре, Краснокамске и др. В 1959 при Муз. уч-ще создано вечернее отделение, в 1960 — заочное. В этот период оно получило новое помещение с конц. залом. Уч-ще является муз.-образоват. центром П., здесь готовят кадры для оркестра и хора оперного т-ра, педагогов муз. школ, руководителей самодеятельности. Организацией и развитием самодеят. иск-ва занимается областной Дом нар. творчества.

Лит.: Шварц А., Путь театра, «Прикамье», 1947, № 10; Боголюбов Н., Полвека на оперной сцене, Театральные мемуары, М., 1957; Курочкин Ю., Из театрального прошлого Урала, Свердловск, 1957; Майбурова Е. В., Музыкальная жизнь дореволюционной Перми, в сб.: Из музыкального прошлого, вып. 1, М., 1960.

Е. В. Майбурова, М. М. Яковлев.

ПЕРОТИН (Perotin, Perotinus) — франц. композитор кон. 12 — 1-й трети 13 вв. В совр. ему трактатах именовался «мастер Перотин великий» (кто именно имелся в виду, точно неизвестно, т. к. было неск. музыкантов, к к-рым можно отнести это имя). П. развил род многогол. пения, сложившийся в творчестве его предшественника Леонина, также принадлежавшего к т. н. Парижской, или Нотр-Дамской, школе. П. создал высокие образцы мелизматич. *органума*. Он писал не только 2-гол. (как Леонин), но и 3-, 4-голосные соч., причём, видимо, усложнил и обогатил многоголосие ритмически и фактурно. Его 4-голосные органумы ещё не подчинялись существовавшим законам полифонии (имитация, канон и др.). В творчестве П. сложилась традиция многогол. песнопений католич. церкви.

Лит.: Ficker R. von, Die Musik des Mittelalters, в кн.: Das Mittelalter, W., 1930; Rokseth Y., Poliphonics du XIII siècle, P., 1935; Husmann H., Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa, Lpz., 1940; его же, Herkunft und Entwicklung des Magnus liber organi de antiphonario, «MQ», 1962, v. 48.

Т. Н. Соловьёва.

PERPETUUM MOBILE (перпе́туум мо́биле, лат., букв.— вечно движущееся) — вошедшее в обиход в 19 в. обозначение инстр. пьесы виртуозного характера, мелодия к-рой развёртывается в непрерывном быстром движении одинаковыми мелкими длительностями. Широко известны пьесы такого названия, принадлежащие Ф. Мендельсону-Бартольди (для фп., ор. 119) и Н. Паганини (для скрипки с орк., ор. 11). Рондо из сонаты для фп. C-dur Вебера, ор. 24, часто издающееся под этим же названием, первоначально было озаглавлено самим композитором «L'infatigable» («Неутомимый»). К разряду P. m. могли бы быть отнесены и мн. др. инстр. пьесы, не носящие этого названия («Пчёлка» для скрипки и фп. «дрезденского» Ф. Шуберта, «Полёт шмеля» из «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова и др.).

ПЕРРО (Perrot) Жюль Жозеф (18 VIII 1810, Лион — 24 VIII 1892, Параме, департамент Иль и Вилен) — франц. артист, балетмейстер. Учился у О. Вестриса. В 1830 дебютировал в Лондоне как классич. танцовщик. В 1830—35 выступал в парижской Опере. В 1841 на сцене этого т-ра пост. для танцовщицы К. Гризи танцы Жизели к премьере балета «Жизель». В 1843—48 балетмейстер в лондонском Корол. т-ре; пост. балеты комп. Ч. Пуньи: «Ундина» (1843), «Эсмеральда» (1844), «Катарина» (1846) и др. В 1848—59 работал в Петербурге танцовщиком-мимом и гл. балетмейстером. Исполнял партии в своих пост. балетов: Пьер Гренгуар («Эсмеральда», 1848), Алин («Питомица фей» Адана, 1850), Мефистофоль («Фауст» Пуньи, 1854) и др. В балетах на фантастич. сюжеты («Ундина», «Питомица фей») и в жанре социально-любовной драмы («Эсмеральда», «Катарина, дочь разбойника») П. проявил себя как крупнейший представитель романтич. стиля. Умел передать в балетах суть лит. первоисточника, был мастером массовых (характерных) сцен и ансамблей выразит. классич. танца. В 1859 прекратил творческую деятельность, вернулся во Францию.

Лит.: Слонимский Ю., Мастера балета, М. — Л., 1937; Красовская В., Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века, Л. — М., 1958; Guest I., The romantic ballet in England, L., 1954; его же, The romantic ballet in Paris, L., 1966.

В. М. Красовская.

ПЁРСЕЛЛ (Purcell) Генри (ок. 1659, Лондон — 21 XI 1695, там же) — англ. композитор и органист. Сын певца Корол. капеллы, в хоре к-рой, по-видимому, пел с 10-летнего возраста. Учился композиции, игре на органе, клавесине и др. инструментах, а также пению у Г. Кука (рук. Корол. капеллы), затем (предположительно) композиции у П. Хамфри (знатока франц. и итал. музыки), позднее — у Дж. Блоу (рук. хора Корол. капеллы и органиста Уэстминстерского аббатства). В 11-летнем возрасте П. написал первую оду, посв. Карлу II. Одним из первых опубликованных произв. П. считается песня «Прелестная владычица» («Sweet tyraness», издана Дж. Плейфордом в 1667 в сб. «Музыкальный спутник» — «Musical companion»). С 1675 в разл. англ. муз. сб-ках регулярно публиковались вок. произв. П.



Г. Пёрселл. С портрета неизвестного художника.

С кон. 1670-х гг. П.— придв. музыкант Стюартов; был помощником настройщика и хранителем корол. инструментов, настройщиком органов и переписчиком нот органных произв., композитором ансамбля «24 скрипки короля», созданного по образцу французского, а также органистом Вестминстерского аббатства (с 1679) и корол. церкви «Чейпел ройял» (с 1682), клавесинистом при аппартаментах короля. В 1684 участвовал как исполнитель в состязании органистов и органных мастеров (Б. Смит и Т. Харрис), к-рое принесло победу П. и Смиту.

1680-е гг.— период расцвета творчества П., отличавшегося исключит. продуктивностью. Он одинаково успешно работал во всех жанрах. Созданные в эти годы фантазии для струн. инструментов свидетельствуют о высоком полифонич. мастерстве. Написанием музыки к трагедии Н. Ли «Теодозий, или Сила любви» («Theodosius, or The force of love», 1880) началась работа П. для т-ра. К этому же периоду относятся оды, т. н. приветственные и др. песни. Одноголосные и многоголосные песни П. писал на протяжении всей жизни (сб. песен П. «Британский Орфей» — «Orpheus Britannicus» издан посмертно в 1698). Мн. мелодии его песен, близкие нар. напевам, приобрели популярность и пелись при жизни П. наряду с подлинно народными. В многогол. светских песнях П. обобщил достижения своих предшественников — композиторов англ. Возрождения, явившись продолжателем их традиций (гл. обр. Дж. Дауленда, автора вок. многогол. пьес — ayres и мадригалов). Характер, стиль, круг тем и образов разл. вида песен П. разнообразен; среди них — шуточные, сатирич., героич. и др., сольные и хоровые, гомофонные и полифонич. склада. В числе хор. произв. (церк. и светских) — юбиляции, мотеты, гимны, каноны, т. н. кетчи и др. Выделяются многочисл. *энсэмы* на библ. тексты; П. внёс в энсэмы драм. и конц. начало (в какой-то мере они предвосхищают оратории Г. Генделя).

Инстр. соч. занимают в творчестве П. меньшее место, чем вок.-инстр. и театр. произв. Его инстр.

фантазии (fancy) по художеств. уровню превосходят фантазии У. Бёрда, Дж. Булла, Т. Морли, О. Гиббонса, П. Филипса, Дж. Фарнаби и др. вёрджинелистов (см. *Английская музыка*). П. обогатил старый муз. жанр новым содержанием. Высоко ценя скр. музыку итал. композиторов 16—17 вв. (С. Росси, Дж. Б. Витали и др.), П. в своих трио-сонатах следовал их традициям. В 1683 был издан сб. трио-сонат «12 сонат на 3 партии для скрипок и баса — органа или клавесина» («Twelve sonatas of 3 parts for 2 violins and bass: organ or harpsichord»). В 1697 за ним последовал 2-й сб. из 10 сонат для того же инстр. состава. Обращение к скр. соч. было новшеством, обогатившим англ. инстр. музыку. П. писал также танцы для струнных (чакона и павана на 4 партии). Клавирные произв. П., созданные в кон. 1680-х гг., сюиты, а также отд. арии, танцы и др. пьесы по стилю близки к пьесам вёрджинелистов. Наиболее значительны 5-частная токката A-dur (долго приписывалась И. С. Баху) и т. н. *граунды*, в т. ч. «Новый граунд» («New ground», e-moll).

Вершина творчества П.— опера «Дидона и Эней» (1689), первая нац. англ. опера. Ко времени её написания П. обладал уже значит. творч. опытом, в т. ч. в области музыки для драм. т-ра. «Дидона и Эней» (либр. Н. Тейта по мотивам «Энеиды» М. Вергилия) — единственная из 6 опер П., к-рая полностью отвечает установившимся признакам этого жанра (остальные его муз.-сценич. произв. относятся к жанру semi-opera — отд. муз. номера или интермедии перемежаются в них с диалогами). «Дидона и Эней» — «полная» (хотя и камерная) опера со сквозным муз. развитием. Это крупнейшее явление в истории англ. муз. т-ра. Несмотря на влияние итал. и франц. оперы, а также в связи с обилием хоров англ. мадригального склада, по своему мелодич. стилю, характеризующемуся непревзойденным мастерством в преломлении интонац. особенностей англ. речи, «Дидона и Эней» — подлинно нац. опера. Её сюжет переработан в духе англ. нар. поэзии — опера отличается тесным единством музыки и текста. Она богата тяготеющими к *ариозо* проникновенными речитативами и насыщена инстр. эпизодами и танцами. В её музыке раскрывается значит. богатство эмоциональных состояний — тонкий лиризм, психологич. углублённость, драматизм; ей свойственна шекспировская по духу фантастика. Её музыку отличает своеобразный, богатый хроматизмами гармонич. язык, острые синкопы, широкое применение ostinato. Опера сохранила своё значение; её муз. язык не кажется устаревшим.

В др. произв. П. для т-ра, гл. обр. нач. 1690-х гг. (он автор музыки к 50 театр. постановкам пьес Н. Ли, Т. Дёрфи, Н. Тейта, Ф. Бомонта, Дж. Флетчера, Ч. Давенанта, У. Конгрива и др.), музыка носит эпизодич. характер, выполняя б. ч. подсобную роль; в то же время она тонко иллюстрирует драм. развитие. Мн. песни из этих спектаклей стали популярными. Именно в соч. этого рода ярче всего проявилась самобытность стиля П., опиравшегося на высокие художеств. традиции англ. драм. и муз. т-ра и масок. Иск-во П., глубоко нац. по своему характеру, отличается исключит. цельностью индивидуального муз. стиля, в к-ром черты нового для того времени гомофонно-гармонич. мышления своеобразно переплетаются с приёмами ренессансного многоголосия. Это порождает особый муз. склад, в к-ром красочная гармония на мажоро-минорной основе, обогащённая старинной модальностью, сочетается с использованием имитац. и подголосочной полифонии. Богатый мир образов и чувств П. находит разнообразное выражение — от психологич. углублённого до грубовато задорного, от трагич. до шутливого и «колкого» (в песнях-эпиграммах), однако доминирующее настроение его музыки — проникновенный лиризм.

П., претворивший в своём иск-ве достижения представителей англ. Возрождения, значительно опередил своих предшественников. Нововведения П. в области вок. монодии, речитатива, смелое расширение средств хор. полифонии, универсальное мастерство инстр. письма подняли англ. музыку на новую ступень развития. Свои мысли о технике композиции и об особенностях итал. стиля П. изложил в собств. дополнении к «Введению в искусство музыки» Плейфорда, к-рое П. издал в 1694. Высказывания П. о музыке имеются также в предисловиях к сб. «12 сонат на 3 партии...», к операм «Королева фей» и «Пророчица». Нек-рые принципы, касающиеся расшифровки мелизмов и клавирной аппликатуры, содержатся в сб. его клавирных пьес — «Избранные уроки для клавесина или спинета» («A choice collection of lessons for the harpsichord or spinet», 1696).

Завершив блестящий период англ. музыки, П. не оставил, однако, достойных учеников и продолжателей. Б. ч. его творений вскоре была забыта, и соч. П. получили известность лишь в последней трети 19 в. В 1876 было организовано Об-во П., к-рое стало задачей изучение его творчества и публикацию академич. полного собр. соч. П. Интерес к его творчеству усилился в Великобритании благодаря деятельности Б. Бриттена, издавшего в собств. обработке песни П., оперу «Дидона и Эней» и написавшего вариации и фугу на тему П. (из музыки к пост. пьесы «Абделазер, или Месть мавра» — «Abdelazar, or the Morr's revenge», 1695).

Соч.: оперы — Дидона и Эней (по М. Вергилию, 1689, пост. в частной школе Дж. Приста — Josias Priest; перепад. в Ленинграде, 1975), Пророчица, или История Диоклетиана (The Prophetess, or The History of Dioclesian, по Мейсинджеру, 1690, Дорсет Гарден-тиэтр, Лондон), Король Артур, или Британский герой (King Arthur, or The British worthy, на текст Дж. Драйдена, 1691, там же), Королева фей (Fairy queen, по комедии «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира, предположительно в обр. Э. Сетла, 1692, там же), Буря, или Зачарованный остров (The Tempest, or The enchanted island, по мотивам «Бури» Шекспира в обр. Драйдена и Ч. Давенанта, 1695, не пост.), Королева индейцев (The Indian queen, по Драйдену и Хейуорду, 1695, Друри Лейн-тиэтр, Лондон); камерно-инстр. ансамбли — 12 сонат для 2 скрипок и баса (виолы да гамба) с basso continuo, 10 сонат для 2 скр. и баса (виолы да гамба) с basso continuo; для струнных — 15 фантазий, соната для скрипки, чаконна на 4 партии, 5 паван, 3 увертюры; для духовых — сюита, марш, канцона; для клавесина — 8 сюит, свыше 40 отд. пьес, 2 цикла вариаций, 5-гол. токката; для органа — 4 фантазии (подлинность 4-й фантазии оспаривается) и др.; культовые произв., в т. ч. 68 энземов, 3 службы, гимны, псалмы, каноны; вок. ансамбли — 54 кетча, 43 дуэта, оды, песни.

Лит.: Конен В., Пёрселл и английская музыка, «СМ», 1955, № 10; её же, «Британский Орфей», там же, 1959, № 11; её же, Культура перселловского Лондона, в её кн.: Этюды о зарубежной музыке, М., 1968, ²1975; её же, К истории «Дидоны и Энея», «СМ», 1977, № 1; Друскин М., Клавирная музыка, Л., 1960, с. 116—25; Розеншильд К., История зарубежной музыки, вып. 1 — До середины XVIII в., М., 1963, ²1969; Протопопов В., История полифонии в её важнейших явлениях, вып. 2, М., 1965, с. 180—86; Cummings W. H., H. Purcell, L., 1881, ²1969; Fuller-Maitland J. A., Foreign influences on H. Purcell, «The musical times», 1896, v. 36; Squire W. B., Purcells dramatic music, «SIMG», 1903/04, Jahrg. 5; его же, Purcell as theorist, там же, 1904/05, Jahrg. 6; Rolland R., L'opera au XVII siècle en Italia, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire... fondateur A. Lavignac, v. 1, P., 1913 (рус. пер.— Роллан Р., Опера в XVII в. в Италии, Германии, Англии, М., 1931); Arundell D., H. Purcell, L., 1927, ²1970; Westrup J. A., Purcell, L.— N. Y., 1937, ²1975; Bukofzer M., Music in the baroque era from Monteverdi to Bach, N. Y., 1947; Miller M. H., H. Purcell and the ground bass, «ML», 1948, v. 29, № 4; Lingorow S., Der Instrumentalstil von Purcell, Bern, 1949; Demarquez S., Purcell, P., 1951; Sietz R., H. Purcell, Lpz., 1955; Holst I., H. Purcell, L., 1961, ²1963; Moore R., Henry Purcell and the restoration theatre, L., 1961; Zimmermann F. B., H. Purcell, 1659—1695. An analytical catalogue of his music, L. — N. Y., 1963; его же, H. Purcell. 1659—1695. His life and times, L. — N. Y., 1967; его же, The anthems of Henry Purcell, N. Y., 1971; Ferguson H., Purcell's harpsichord music, «Proceedings Royal music association», 1964/65, №91; Ducklesv., The anthems of H. Pursell, N. Y., 1971.

И. В. Розанов.

ПЕРСИА́НИ (Persiani) Фанни (урожд. Таккинарди, Tacchinardi) (4 X 1812, Рим — 3 V 1867, Париж) — итал. певица (колоратурное сопрано). Жена комп. Дж. Персиани (автора 11 опер). Училась у отца — Н. Таккинарди (тенор), под рук. к-рого с 11 лет начала сценич. деятельность в его собств. театре-студии. Дебютировала в 1832 в Ливорно. Выступала в разл. городах Италии, затем в Вене, Лондоне (1837—49). Гастролировала в Нидерландах, России (партия Адины — «Любовный напиток», 1851, Петербург). С 1858 жила в Париже, часто выезжая в Италию. Завоевала известность в итал. репертуаре (гл. обр. партии в операх В. Беллини); П. была первой исполнительницей партии Лючии, специально написанной для неё Г. Доницетти (1835, Неаполь). Среди лучших партий — Амина («Сомнамбула» Беллини), Каролина («Тайный брак» Чимарозы). Обладала чистым, очень высоким голосом; её исп. отличалось изяществом, изысканностью, но было несколько холодновато.

Лит.: Chaudesaigues P., Madame Persiani, P., 1839; Radiciotti G., Teatro, musica e musicisti in Recanati, Recanati, 1904; Tebaldini G., G. Persiani e F. Tacchinardi, Memorie ed appunti, «RMI», 1905, v. 12.

Т. А. Дубенко.

ПЕРСИКЕ́ТТИ (Persichetti) Винсент (р. 6 VI 1915, Филадельфия) — амер. композитор. Чл. Нац. академии лит-ры и иск-ва. Музыкой занимался с раннего детства, играл в школьном оркестре, выступал как органист. С 15 лет служил органистом и муз. рук. реформистской церкви св. Марка, затем — пресвитерианской церкви (1932—48) в Филадельфии. Учился у Р. К. Миллера (композиция), Р. Комбса и А. Джонаса (фп.) в муз. колледже Комбса; руководил оркестром колледжа. Учился дирижированию у Ф. Райнера в Муз. ин-те Кёртис (1936—38), у О. Самаровой (фп.) и П. Нордофа (композиция) в консерватории (1939—41; окончил в 1945) в Филадельфии. Одноврем. (1942—43) совершенствовался у Р. Харриса на летних курсах Колорадского колледжа. В 1939—42 возглавлял отделение композиции в колледже Комбса. В 1942—62 руководил композиторским отд. Филадельфийской консерватории. С 1947 преподавал на композиторском отд. в Джульярдской муз. школе в Нью-Йорке (с 1948 рук.). С 1952 П.— гл. консультант муз. изд-ва «Элкан-Фогел» в Филадельфии.

П. получил известность после исп. в 1945 Филадельфийским орк. под упр. Ю. Орманди его «Басен» (6-частной сюиты по басням Эзопа для чтеца с оркестром). Успех последующих соч. (симф., камерные, хор. и фп.) сделал П. одним из ведущих амер. композиторов (его соч. исполняются и в др. странах). Получил ряд премий за свои произв. Помимо творч. и педагогич. работы, П. выступает как муз. писатель, критик, лектор, дирижёр и пианист — исполнитель собств. соч. и произв. др. совр. композиторов (часто совм. с женой — пианисткой Дороте́ей П.).

Музыка П. отличается структурной ясностью, динамичностью, связанной с постоянной интенсивной ритмич. трансформацией муз. ткани. Мелодич. материал, яркий и характерный, развёртывается свободно и пластично; особое значение имеет начальное мотивное образование, в к-ром заложены осн. ритмо-интонационные элементы. Гармонич. язык преим. политонален, звуковая ткань сохраняет прозрачность даже в моменты максимального напряжения. П. виртуозно использует возможности голосов и инструментов; в своих произв. (ок. 200) непринуждённо сочетает разл. виды техники (от неоклассицистической до серийной).

Соч.: для орк. — 9 симфоний (1942, 1942, 1947; 4-я и 5-я для струн. орк., 1954; 6-я для бенда, 1956; 1958, 1967, 9-я — Яникулюм, 1971), Танц. увертюра (Dance overture, 1948), Волшебная сказка (Fairy tale, 1950), Серенада № 5 (1950), Послание Линкольна (Lincoln's address, для чтеца с орк., 1972); Introit для струн. орк. (1963); для инструмента с орк.: 2 фп. концерта (1946, 1964), пьеса Опустошённые люди (Hollow men) для трубы (1946); Концертино для фп. (1945); камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. и фп. (1941), сюита для скр. и влч. (1940), Фантазия (Fantasia, 1939) и Маски (Masks, 1961, для скр. и фп.), вокализ для влч. и фп. (1945), Инфанта Марина (Infanta Marina, для альта и фп., 1960); струн. квартеты (1939, 1944, 1959, 1975), фп. квинтеты (1940, 1955), концерт для фп. и струн. квартета (1949), пьесы — Король Лир (для дух. квинтета, литавр и фп., 1949), Пастораль для дух. квинтета (1945), 13 серенад для разл. составов (1929—1962), Притчи (Parables, 15 произв. для разл. солирующих инструментов и камерно-инстр. ансамблей, 1965—1976); для хора с орк.— оратория Творение (Creation, 1970), Месса (1960), Stabat Mater (1963), Te Deum (1964); для хора (с органом) — Магнификат (1940), Гимны и респонсории на весь церковный год (Hymns and responces of the church year, 1955), кантаты — Зимняя (Winter cantata, для жен. хора с фп.), Весенняя (Spring cantata, для жен. хора с фп. и маримбой, обе — 1964), Плеяды (Pleyades, для хора, трубы и струн. орк., 1966); хоры a cappella — 2 китайские песни (Two Chinese songs, 1945), 3 канона (1947), Пословица (Proverb, 1952), Стремись к вершине (Seek the Highest, 1956), Песнь о мире (Song of peace, 1957), Торжества (Celebrations, 1965), 4 хора на сл. Э. Э. Каммингса (1966); для бэнда — Дивертисмент (1950), хоральная прелюдия Как ясен свет звезды (So pure the star, 1954), Багатели (1957), псалм (1958), серенада (1959), Маскарад (Mascarade, 1965), Притча (Parable, 1975); для фп. — 11 сонат (1939—1965), 6 сонатин, поэмы (3 тетради), Процессии (Parades, 1948), Вариации для альбома (1952), Маленькая тетрадь (The Little piano book, 1953); для 2 фп. — соната (1952), Концертино (1956); концерт для фп. в 4 руки (1952); сонаты — для скр. соло (1940), влч. соло (1952), для клавесина (1951), органа (1961); для голоса с фп. — циклы песен на сл. Э. Э. Каммингса (1940), Фисгармония (Harmonium, 20 песен на сл. У. Стивенса, 1951), песни на сл. С. Тиздейл (1953), К. Сэндберга (1956), Дж. Джойса (1957), Дж. Х. Беллока (1960), Р. Фроста (1962), Э. Дикинсон (1964) и др.; музыка к балетным пост. М. Грэхем «И тогда...» (Then One Day, 1939) и «Лик боли» (The Eyes of Anguish, 1950).

Лит. соч.: William Schuman, N. Y., 1954 (совм. с F. R. Schreiber); Twentieth-century harmony. Creative aspects and practice, N. Y., 1961.

Лит.: Evett R., The music of Vincent Persichetti, «Juilliard Review», 1955, Spring.

Дж. К. Михайлов.

ПЕРСИМФА́НС, Первый симфонический ансамбль Моссовета,— симф. оркестр без дирижёра. Засл. коллектив Республики (1927). Организован в 1922 по инициативе профессора Моск. консерватории Л. М. Цейтлина. П.— первый в истории муз. иск-ва симф. оркестр без дирижёра. В состав П. вошли лучшие артистич. силы оркестра Большого т-ра, прогрессивная часть профессуры и студентов орк. ф-та Моск. консерватории. Работу П. возглавлял Художеств. совет, избиравшийся из состава его участников. В основу деятельности оркестра было положено обновление методов симф. исполнения, опиравшееся на творч. активность участников ансамбля. Новаторством было и применение камерно-ансамблевых методов репетиционной работы (вначале по группам, а затем всем оркестром). В свободных творч. дискуссиях участников П. вырабатывались общие эстетич. установки, затрагивались вопросы муз. интерпретации, развития техники игры на инструментах и ансамблевого исполнения. Это оказало большое влияние на развитие ведущих моск. школ игры на смычковых и духовых инструментах, способствовало поднятию уровня оркестровой игры. Еженедельные абонементные концерты П. (с 1925) с разнообразными программами (в них большое место отводилось новинкам совр. музыки), в к-рых солистами были крупнейшие заруб. и сов. артисты (Ж. Сигети, К. Цекки, В. С. Горовиц, С. С. Прокофьев, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, М. В. Юдина, В. В. Софроницкий, М. Б. Полякин, А. В. Неждановa, Н. А. Обухова, В. В. Барсова и др.), стали важнейшим компонентом муз.-культурной жизни Москвы. П. выступал в крупнейших конц. залах, давал также концерты в рабочих клубах и домах культуры, на заводах и фабриках, выезжал на гастроли в др. города Сов. Союза. По примеру П. оркестры без дирижёра были организованы в Ленинграде, Киеве, Харькове, Воронеже, Тбилиси; подобные оркестры возникали и в нек-рых заруб. странах (Германии, США).

П. сыграл заметную роль в приобщении широких кругов слушателей к сокровищам мировой муз. культуры. Тем не менее идея оркестра без дирижёра не оправдала себя. В 1932 П. прекратил своё существование.

Недолговечными оказались и др. оркестры без дирижёра, созданные по его образцу.

В 1926—29 в Москве издавался журн. «Персимфанс».

Лит.: Цуккер А., Пять лет Персимфанса, М., 1927.

И. М. Ямпольский.

ПЕ́РСИНГЕР (Persinger) Луис (11 II 1887, Рочестер, Иллинойс — 31 XII 1966, Нью-Йорк) — амер. скрипач и педагог. С 6 лет учился игре на фп., с 10 лет — на скрипке. В 1900—04 занимался по классу скрипки у Х. Беккера в Лейпцигской консерватории; изучал дирижирование под рук. А. Никиша. Совершенствовался как скрипач у Э. Изаи в Брюсселе (1905—08) и у Ж. Тибо в Париже (1909). Гастролировал в странах Зап. Европы (1909—11) и в США (1912—13). Был концертмейстером Берлинского филармонич. (1914—15) и Сан-Францисского симф. (1915—17) оркестров. В 1916—28 рук. Об-ва камерной музыки Сан-Франциско, исполнял партию 1-й скрипки в оркестре этого об-ва. В 1929—30 преподавал в Кливлендском ин-те музыки. С 1930 до конца жизни рук. кафедры камерной музыки и класса мастерства (преемник Л. С. Ауэра) в Джульярдской муз. школе в Нью-Йорке. Ученики П. (И. Менухин, И. Стерн, Р. Риччи, К. Уикс, Г. Бустабо и др.) уже в юном возрасте проявляли блестящее виртуозное мастерство и артистизм. Выступал с учениками в качестве пианиста-аккомпаниатора. П. принадлежат транскрипции, обр. и ред. скр. пьес.

Соч.: Why the violin?, N. Y., 1965.

И. М. Ямпольский.
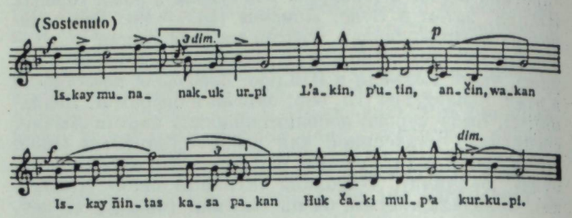
ПЕ́РТИЛЕ (Pertile) Аурелиано (9 XI 1885, Монтанькана, Падуя — 11 I 1952, Милан) — итал. певец (тенор). Учился у В. Орефиче и А. Фугаццолы, совершенствовался у М. Баваньоли. Дебютировал в 1911 в Милане (партия Лионеля, «Марта» Флотова, т-р «Виченце»). Затем выступал во мн. оперных т-рах Италии, в т. ч. в «Даль Верме» (Милан), «Сан-Карло» (Неаполь). С 1916 пел в «Ла Скала» в Милане (гл. обр. в спектаклях под упр. А. Тосканини). С 1918 много гастролировал — в Буэнос-Айресе (т-р «Колон», 1918, 1929), Нью-Йорке («Метрополитен-опера», 1921—22), Лондоне («Ковент-Гарден», 1928, 1929, 1931). С 1946 преподавал. Один из лучших оперных певцов 20 в., П. обладал высокой вок. техникой, голосом, исключительно богатым тембровыми красками. Особый успех имели созданные им драм. образы (Манрико, Отелло, Радамес); исполнял и лирич. партии (Фауст в опере «Мефистофель» Бойто, Лоэнгрин). Среди др. партий — Ричард, Альваро («Бал-маскарад», «Сила судьбы» Верди), Альфред, Хозе, Герцог, Каварадосси, Пинкертон; де Грие («Манон Леско» Пуччини), Вертер, Лоэнгрин, Нерон («Нерон» Бойто), Самозванец.

Лит.: Ла Скала, [автор текста И. Константинова, Л. Тарасов], [Л.], 1977, с. 91—92; Silvestrini D., I tenori celebri: A Pertile e il suo metodo di canto, Bologna, 1932; Lauri-Volpi G., Voci parallele, [Mil., 1955] (рус. пер. — Лаури-Вольпи Дж., Вокальные параллели, М., 1972, с. 177—79); Celletti R., Aureliano Pertile, Mil., 1955.

Л. Б. Римский.

ПЕРУА́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. Создателями наиболее развитой муз. культуры в доколумбовой Америке были народы, входившие в состав «инкской империи» — гос-ва Тауантинсуйю и принадлежавшие в основном к этнич. группам кечуа и аймара. В гл. городе этого гос-ва Куско имелись спец. школы, в к-рых знатные юноши обучались иск-ву поэзии и музыки. Существовали также школы для девочек, где учили пению и игре на муз. инструментах. Музыка занимала важное место в жизни инкского гос-ва. Она была неотъемлемым элементом религ. культа (священные гимнич. песнопения — хайльи, посв. инкским богам), спец. «гимны-жизнеописания» воспевали доблесть и могущество инков-правителей, историч. песни-хроники рассказывали о важнейших событиях в жизни «империи». Офиц. характер имели также многочисл. обрядовые песнопения и танцы с музыкой, сопровождавшие годичный цикл земледельч. работ, скорбные элегич. песни, в к-рых на всей территории Тауантинсуйю в течение года оплакивалась кончина правителя инков.

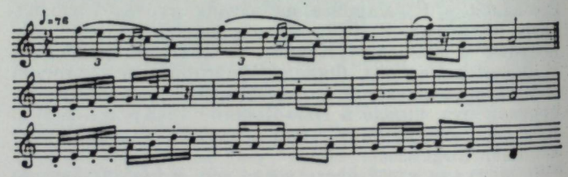
Народы Перу имели также мн. другие песенные, танц. и инстр. муз. жанры «светского» характера, к-рые культивировались всеми классами общества. Главными были сольные лирич. песни жанра арави, отличавшиеся



Арави.

большой мелодич. выразительностью, мастерством стихосложения, а также коллективные круговые танцы качуа, уайно, каруйо, сопровождавшиеся пением и игрой на муз. инструментах.

Инструментарий древних инков включал: барабаны разл. типов (уанкар, п'утука, тинья и др.), богатый набор разнообразных дух. инструментов — огромные (длина 5—7 м) камышовые трубы эрке, одинарные и двойные бамбуковые трубы, флейты-окарины, продольные флейты (пинкильо, тарка, аната); особенно большими выразит. и технич. возможностями обладали продольная флейта кена и многоствольная «флейта Пана». Из многоствольных флейт разных размеров и регистров составлялись оркестры, исполнявшие довольно сложную в технич. отношении музыку.



Наигрыш на флейте кена.

Исследования в области ладовой структуры инкской музыки выявили наличие в ней всех пяти возможных видов пентатонных звукорядов (в зависимости от последовательности интервальных соотношений), а также особого звукоряда из тонов разложенного мажорного трезвучия (т. н. тритоника). Инкская пентатоника представляет собой упорядоченную систему со своим определ. типом мелодий и определ. формулами каденций. Использовались исключительно двухдольные размеры, но внутри них допускалось огромное разнообразие группировок разл. длительностей и их комбинаций. В структуре муз. периодов имелась отчётливая тенденция к квадратности и периодичности, повторности отд. структурных ячеек. Эта ладовая и метроритмич. упорядоченность характерна для музыки андийских народов доколумбовой Америки.
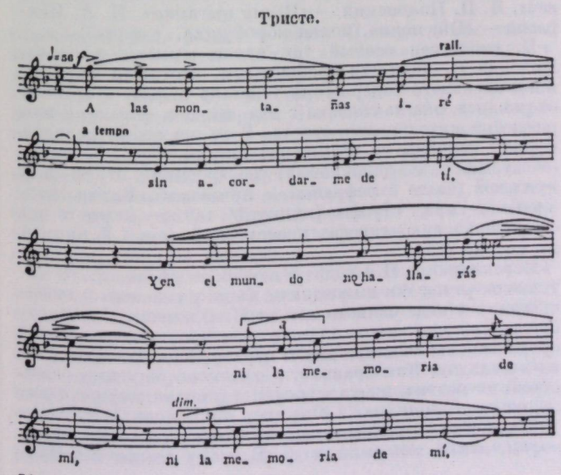
Испан. завоевание в 16 в. прервало самостоят. развитие инкской музыки, но не уничтожило её. Муз. культура совр. перуанских кечуа и аймара в своих основополагающих чертах та же. Сохранились религ. песнопения, восходящие к временам инков. Особыми обрядами с пением индейцы Сьерры отмечают рождение, достижение совершеннолетия, свадьбу, смерть и похороны. К обрядовым относятся и разл. песни-заклинания. Сохраняются немногочисленные песни, связанные с инкским земледельч. календарём, а также нек-рые древние легенды и сказания. Среди лирич. песен по-

прежнему первое место принадлежит арави — красивейшим песням андийского нагорья.

Большая часть танцев, бытующих у перуанских индейцев, также доиспанского происхождения. Самый популярный в Андах танец — уайно. Исполняются также качуа, каруйо, чатре, юмбо, кена-кена, кульяуа и др. В нек-рых из них ещё сохраняются тотемич. реликты: танцоры выступают в шкурах животных, в масках пумы или ягуара, с крыльями кондора, привязанными за плечами. Др. танцы появились в колониальную эпоху — гротескные хореограф. пантомимы, высмеивающие представителей испан. администрации, живописные маскарадные процессии (компарсы), связанные с католич. праздниками, включающие целый ряд разл. танцев, театрализованные танцы-пантомимы на сюжет событий конкисты и борьбы индейцев с испанцами (широко известен пантомимич. «Танец инки», изображающий пленение и казнь Атауальпы — последнего правителя инков). Все танцы исполняются под аккомпанемент небольших оркестров, состоящих обычно из продольных флейт и 1—2 барабанов разного размера; нередки и оркестры из «флейт Пана». Перуанские индейцы применяют также инструменты европ. происхождения, в т. ч. скрипку, арфу (т. н. креольскую арфу с диатонич. строем и без педалей) и местную разновидность гитары — чаранго (небольшой струн. щипковый инструмент с 5 двойными струнами, с корпусом, обычно изготовляемым из панциря броненосца). В индейских деревенских оркестрах появляются под влиянием гор. инстр. ансамблей кларнеты и корнет-а-пистоны фабричного производства.

Нар. креольская музыка Перу в ладовой, гармонич. и метроритмич. структуре и в традиц. формах песенной поэзии сохраняет генетич. преемственность от испан. музыки 16—18 вв. Отличит. черты креольской музыки Перу: преобладание мажора и минора наряду с сохранением в нек-рых песенных формах лидийского и дорийского ладов, их сочетания, симметричность периодов, господство трёхдольных, а также переменного ($\frac{6}{8}+\frac{3}{4}$) метров, полиритмия пения и аккомпанемента. Широко распространены манера пения на 2 голоса параллельными терциями, обязат. сопровождение пения игрой на муз. инструментах, а танцев — пением; осн. солирующий и аккомпанирующий инструмент — гитара.

Наиболее традиц. песенные жанры креольской музыки Перу — ярави и тристе, сольные лирич. песни, преим. любовного содержания, исполняемые в сопро-



вождении гитары или арфы. Креольский ярави по связан генетически с инкским арави и отличается от него прежде всего тем, что его мелодии основаны на натуральном миноре, а не на пентатонике. Для тристе характерно сочетание в пределах одного мелодич. периода лидийского и дорийского ладов.

Среди креольских танцев Перу гл. место занимают самакуэка, маринера, тондеро, сахурияна, рефалоса — родственные между собой подвижные парные танцы с пением, восходящие к старинным испан. танцам типа сарабанды и фанданго.

Проф. композиторское творчество развивалось медленно и в течение колониального периода было представлено гл. обр. церк. музыкой. Светская музыка до нач. 19 в. ограничивалась сферой любительского домашнего и салонного музицирования. Первый значит. композитор — Х. Б. Альседо, автор нац. гимна (1821), патриотич. песен, произв. для духовых оркестров, а также мн. церк. сочинений. С 1-й пол. 19 в. активное участие в муз. жизни страны, ставшее со временем традиционным, принимали итал. музыканты, в т. ч.: А. Болоньези, к-рый организовал в Лиме оперную труппу и ставил оперы Дж. Чимарозы, Дж. Б. Перголези, Дж. Паизиелло; К. Ребальяти одним из первых в стране использовал местный креольский фольклор («Перуанская рапсодия „28 июля“»); Р. Ребальяти, автор сарсуэлы «Луна над Пайтой»; К. Э. Паста, к-рому принадлежит опера на нац. сюжет «Атауальпа» (пост. 1877, Лима); плодотворную педагогич. и конц. деятельность вели Ф. Франсиа, Н. Мафеццоли и С. Берриола. Среди перуанских композиторов 19 в. наибольшей известностью пользовался Х. М. Валье Риестра, написавший оперу «Ольянтай» (пост. 1900, Лима) на сюжет классич. нар. драмы на языке кечуа.

В кон. 19 — нач. 20 вв. начали творч. деятельность комп. М. Агирре и Л. Дюнкер Лавалье. Агирре, лирик и романтик по складу дарования, хорошо знал и нередко использовал в соч. муз. фольклор, проявляя при этом верное понимание стиля и тонкое чувство гармонии, заключённой в нар. мелодиях. Его лучшее произв.— сюита «Мои горы». Дюнкер Лавалье, также композитор ярко выраженного романтич. направления, писал преим. фп. музыку; особенно популярен креольский вальс «Кены». Более молодые современники Агирре и Дюнкера Лавалье — Р. Брасеско, Ф. Уркиета и П. Чавес Агилар. Брасеско принадлежат многочисл. хоровые (церковные и светские), оркестровые и камерные соч. (в т. ч. «Идиллия» для скрипки, виолончели и органа, 1-я пр. на нац. конкурсе композиторов, 1949). Среди соч. Уркиеты выделяются оперы «Мельгар» и «Пумакагуа», написанные на сюжеты из отечеств. истории. Чавес Агилар — автор мн. церк. сочинений; популярностью пользуются его «Перуанские школьные песни» (4 серии, на сл. А. Монтойи).

Рубеж 19—20 вв. отмечен в истории П. м. пробуждением активного художеств. и науч. интереса к индейскому муз. фольклору. При этом наметились два направления. Одно из них можно определить как «фольклорный этнографизм». Композиторы этого направления стремились к широкому использованию фольклорных форм (мелодий, ритмоформул и т. п.) в их максимально чистом виде. Основные представители: композитор и фольклорист Д. Аломиа Роблес, среди произв. к-рого важное место занимают сарсуэла «Пролетает кондор» (пост. 1916, Лима) и муз.-хореограф. пантомима «Инкский балет» (пост. 1926, Париж); Э. Фава, написавший балет «Видение Виракочи»; В. Стеа, автор «Симфонии на инкские темы» — одного из наиболее удачных художеств. опытов такого рода. Композиторы др. направления стремились создавать музыку, к-рая вобрала бы в себя самые общие и типичные черты нар. муз. иск-ва, художественно опосредствованно отразила бы его дух, характер и стиль. Эти принципы первыми во-

плотили в своём творчестве Т. Валькарсель, А. Сас Орчасаль и К. Санчес Малага; с их произв. связывают «новое направление» в совр. П. м. Из обширного муз. наследия Валькарселя выделяются опера, балет, симф. поэмы «Качампа», «Среди руин Храма Солнца», «Индейский концерт» для скрипки с оркестром, неск. вок. циклов. Сас Орчасаль, к-рый был одноврем. композитором, дирижёром, скрипачом, педагогом и музыковедом, наиболее полно проявил своё дарование в сфере камерного инстр. и вок. творчества («Песни Перу», «Напевы и танцы Перу», «Романтические песни», «Индейские мелодии» и др.), для его произв. характерно сочетание европ. неоромантизма и импрессионизма с типичным муз. «индихенизмом», проявляющимся не столько в использовании индейского фольклора, сколько в его творч. преобразовании. Этому композитору принадлежат и крупные орк. соч.— «Три перуанских эстампа», «Перуанская рапсодия», «Индейская поэма», балеты «Сон самбы», «Легенда острова Сан-Лоренсо», театр. музыка. Санчес Малага — музыкант-лирик, обладающий ярким мелодич. дарованием, пропагандист индейской и гибридной, т. н. метисской, музыки Перу; лучшее из написанного им относится к области малых форм — фп. пьесы «Дым родных очагов», «Сумерки», вок. соч. «Ночь пришла», «Карнавальная песня», «Снежная голубка», «Ярави», «Уайно» (нек-рые из них отмечены нац. премиями).

После 2-й мировой войны 1939—45 в П. м. начинают проникать новые европ. веяния, в т. ч. откровенно космополитич. и модернистские течения муз. авангардизма, распространение к-рых во многом определилось композиторской и педагогич. деятельностью Р. Хольцмана. С этим в значит. степени связана эстетич. и стилистич. пестрота творчества совр. композиторов Перу. Э. Итурриага после сюиты № 1 для оркестра и «Концертной увертюры», выдержанных в традиц. манере и не лишённых связи с нар. истоками, написал серию орк. пьес «Vivencias», свидетельствующих о переходе композитора на позиции авангардизма. Х. Мальсио — автор неск. симф. и камерных произв., отмеченных академизмом. С. Гарридо Лекка работает преим. в инстр. жанрах, используя серийную технику письма. Э. Пинилья пишет музыку к фильмам и спектаклям, сочетая разные манеры и стили — традиционные и современные. Э. Валькарсель сочиняет ультрасовременную музыку, записывая её диаграммами. С. Боланьос экспериментирует в области электронных звучаний. В совр. манере пишут Р. Вера и Ф. Пульгар де Видаль. Среди композиторов, последовательно развивающих нац. традиции, выделяется А. Гевара Очоа, к-рому принадлежат две «Симфонические поэмы», «Перуанская трилогия», «Перуанская партитура» для большого оркестра и «Перуанские эстампы» для камерных составов (музыка Гевары Очоа исполнялась и за рубежом, в т. ч. в Сов. Союзе).

В числе музыкантов-исполнителей — пианисты Л. Моралес Маседо, Т. Кесада, Э. Гайяни, А. Саварани Бистийо, Э. Пульгар де Видаль, М. Массини, А. Арче; скрипачи Э. Амадор, Э. Химено; дирижёры Х. Белаунде, Л. Ла Роса, Х. Мальсио, М. М. Абарка; гитаристка И. Гранда де Фульер.

Центр муз. жизни — Лима, где имеются Филармонич. об-во, Нац. консерватория (создана в 1940-х гг. на базе Нац. муз. академии), Нац. симф. оркестр (осн. в 1938), Камерный оркестр, духовой ансамбль «Друзья музыки», Гос. хор. Муз. жизнь в провинции крайне бедна; лишь с 1940-х — 50-х гг. стали открываться региональные муз. школы в нек-рых центрах департаментов (с 1974 такие школы функционируют в Арекипе, Трухильо, Куско, Пьюре, Уануко, Аякучо).

Лит.: Струйский П. А., Национальная музыкальная культура, в сб.: Культура Перу, М., 1975; Harcourt R. d', Harcourt M. d', La musique des Incas et ses survivances, P., 1925; Raygada C., Panorama musical del Perú, в сб.: Boletin latino-americano de música, t. 2, Lima, 1936, p. 169—214; Stevenson R., The music of Peru. Aboriginal and viceroyal Epochs, Wash., [1960]; его же, Musik in Aztec and Inca territory, Berkeley — Los Ang., 1968. *П. А. Ахундов.*

ПЕРХУЛИ, перхиса, перхисули,— хоровод, один из древнейших груз. танцев, как правило, в сопровождении хора. Способ исполнения П. одинаков во всех областях его бытования: сольный запев, подхватываемый хором. Существуют два вида П.: культовые и плясовые. В старину П. танцевали во время представлений берикаоба, груз. импровизац. нар. театра масок. Культовые П. исполнялись во время свадебных и похоронных обрядов, на празднествах в честь к.-л. божества. Этот вид П. сохранился до 20 в. в вост. р-нах Грузии. П. ритуального назначения обычно трёхдольны, имеют синкопированный ритмич. рисунок, в наиболее древних образцах — неквадратное строение. Однако встречаются и П. квадратного строения, с чётным количеством фраз. Квадратность, как правило, является признаком более поздних наслоений. Плясовые П. имеют двудольный метр и квадратную структуру. Характерно интонац. и ритмич. варьирование мелодии. Типична последовательность хореической и ямбической ритмич. фигур.

В процессе исполнения темп П. изменяется от медленного к очень быстрому, при этом трёхдольный размер иногда переходит в двудольный. Особый вид П.— т. н. двух- и трёхъярусные, или двух- и трёххорные — корбегела, или земкрело. *Т. Л. Ляхова.*
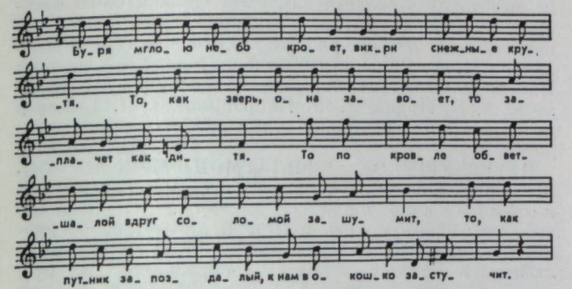
ПЕСНЯ — наиболее распространённый род вок. музыки. Различают народную и авторскую (профессиональную) П. Эти два вида П. постоянно взаимодействуют: элементы нар. П. используются композиторами в своём творчестве, а наиболее популярные авторские П. фольклоризируются. П. различаются также по жанрам, складу, формам исполнения, сферам бытования и т. д. (П. революционная и бытовая, лирическая и гимническая, одноголосная и многоголосная, сольная и хоровая, с сопровождением и без него, П. для профессиональных певцов и для массового исполнения и т. п.). В нек-рых странах термин «П.» (нем. Lied, франц. chanson, англ. song) применяется и к *романсу*.

Тексты П. обычно представляют собой особый жанр поэзии. Его отличают чёткость композиции, совпадение синтаксических и структурных граней (равенство строфы и законченной мысли, строки и фразы). В рус. песенной поэзии наиболее распространены четырёхстопный хорей и трёхдольные размеры. Построенные т. о. стихотворения чаще всего становились популярными П., народными или авторскими (А. С. Пушкин — «Зимняя дорога», А. А. Дельвиг — «Соловей, мой соловей», Я. П. Полонский — «Песня цыганки», Н. А. Некрасов — «Ой, полна, полна коробушка...» и др.).

П. свойствен особый тип связи музыки и слова. Мелодия П. является обобщённым, итоговым выражением образного содержания текста в целом; в отличие от романса, она не связана с отд. поэтич. образами или речевыми интонациями текста. В то же время мелодия и текст подобны по структуре; они состоят из равных (в музыке — и одинаковых) построений: строф или куплетов (часто с рефреном — припевом). Внутр. расчленение муз. строфы (куплета) также соответствует расчленению строфы поэтической (см. 1-й пример на полосе 265).

Истоки жанра П. уходят в глубокую древность. В антич. иск-ве поэзия и музыка не были разделены и существовали в виде единого иск-ва П. Одноголосные П. *трубадуров*, *труверов*, *миннезингеров* и *мейстерзингеров* эпохи средневековья обнаруживают неразрывное единство слова и мелодии. Как правило, в них ясно ощутима связь строения поэтич. и муз. строфы, единство рифмы и мелодич. каденции (см. 2-й пример на полосе 265).

К одноголосным песенным жанрам относятся также итал. *лауды*, испан. *кантигас* и др. В эпоху ars nova в Италии и Франции на смену одноголосным формам песни приходят П. с сопровождением одного или неск. инструментов. Во Франции 16 в. термин «П.» (chanson) стал применяться и к полифонич. вок. произв., иногда программно-изобразит. характера («Битва» Жанекена).



М. Яковлев. «Зимний вечер» (стихи А. С. Пушкина).

В этот же период развиваются и более простые, тяготеющие к гомофонному складу формы многогол. П.: итал. *фроттолы*, *вилланеллы* и т. п. песни, предназначавшиеся для домашнего музицирования. Эта традиция была продолжена в итал. *канцонеттах* кон. 16—17 вв., оказавших большое влияние на творчество нем., франц. и англ. композиторов. К песенным жанрам 15—16 вв.

Рембо де Вакейра. Эстампида.

относятся разл. религ. и воен. П.: *гуситские песни*, гимны гугенотов (см. *Гимн*), *протестантские хоралы* и т. д.

Во 2-й пол. 18 в. внутри песенных жанров кристаллизуется камерная П.-романс с сопровождением струн. клавишного инструмента. Песенные формы занимают видное место в опере 18 в. и в др. муз.-театр. жанрах. В период Великой франц. революции складывается жанр массовой *революционной песни*. Возникшие в эту пору П. «Марсельеза» и «Са ира» («Ça ira») сохранили значение в качестве художеств. символов освободит. борьбы народа.

В 19 в. в связи с общим расцветом лирич. форм иск-ва, а также с ростом интереса к собиранию и изучению фольклора, песенные жанры интенсивно развиваются, разделившись на романс и собственно П. (часто в нар. духе). Границу между ними иногда установить трудно. Куплетность строения является важным, но не решающим признаком, т. к. и романс может быть куплетным (напр., «Не искушай» Глинки), а П.—некуплетной. Более точным критерием может служить обобщённость мелодии П., к-рая порой может даже исполняться с др. текстом (при условии сохранения строфич. строения и размера). Немаловажное значение имеют и др. жанровые признаки. Романс связан гл. обр. с лирич. сферой чувств, понятие «П.» включает в 19—20 вв. широкий круг жанровых разновидностей (сатирич., драм. П. и др.). Промежуточные формы П.- романса, с преобладанием песенных черт, занимают видное место в творчестве рус. композиторов 1-й пол. 19 в.— А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилёва и др. Классики 19 в.— от М. И. Глинки до С. В. Рахманинова — оставили сравнительно немного П. в точном значении слова, однако песенность как тип мелодич. мышления, тесно связанного с фольклором, очень характерна для их творчества. Это относится и к муз. наследию мн. заруб. композиторов 19 в.: Ф. Шуберта, И. Брамса, Ж. Бизе, Дж. Россини, Дж. Верди.

Параллельно с творчеством проф. композиторов развивалась песенная традиция, представленная поэтами, к-рые сами создавали (или подбирали из популярных П.) мелодии для своих П. и сами их исполняли (см. *Шансонье*). Их произв. часто отличались яркой публицистичностью. П. франц. поэтов-шансонье, от П. Ж. Беранже до Э. Потье, пользовались популярностью далеко за пределами Франции.

В нач. 20 в. в ряде стран переживает подъём рабочая революц. П., лучшие образцы к-рой приобрели междунар. значение («Интернационал»). Она послужила одним из истоков сов. *массовой песни*, впитавшей также и черты нар. П., крестьянской и городской, русской и украинской. Массовая П. стала одним из ведущих жанров в сов. муз. творчестве, особенно в период Гражданской войны 1918—20, в 30-е гг. и в годы Великой Отечеств. войны 1941—45. Она оказала большое влияние на др. жанры: оперу, романс, кантату, киномузыку. Многие сов. П. получили распространение за рубежом.

С 1930-х гг. подъём песенного жанра наблюдается и в др. странах; он связан со стремлением композиторов к демократизации творчества (Г. Эйслер, франц. композиторы, входившие в Нар. муз. федерацию). Большого развития в 20 в. достигла эстр. П., исполняемая солистами или вок.-инстр. ансамблями. В 60—70-х гг. в ряде стран, в т. ч. в СССР, возрождается традиция шансонье. Общественная, организующая роль совр. П. (прежде всего — советской) ярко выявляется в междунар. движении за мир и социальный прогресс.

Лит.: Розанов И. Н. (Вступ. статья), в изд.: Песни русских поэтов, М., 1936; Ливанова Т. Н., Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, вып. 1 — Очерк четвертый. Музыка придворная, театральная и бытовая, М., 1938; её же, Русские поэты и вокальная лирика, в кн.: Иванов Г. К., Русская поэзия в отечественной музыке, М., 1966; Асафьев Б., О русской песенности, в кн.: Избр. труды, т. 4, М., 1955; его же, Советская музыка и музыкальная культура, там же, т. 5, М., 1957; Васина-Гроссман В. А., Вокальные формы, М., 1960; Кулаковский Л., Песня, ее язык, структура, судьбы, М., 1962; Келдыш Ю. В., Русская музыка XVIII века, М., 1965, гл. 4 — От канта к «российской песне»; Нестьев И. В., О музыке устной традиции, в кн.: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века, кн. 1, М., 1968; Сохор А. Н., Путь советской песни, М., 1968; Попова Т. В., О песнях наших дней, М., 1969; Левашева О. Е., Песня и романс, в кн.: История русской музыки, т. 1, М., 1972; Эриксман Г., Французская песня, М., 1974; Артеменко Е., Русская народная лирическая песня, ее мелодика, поэтический строй, синтаксические явления, Воронеж, 1976; Tiersot J., Histoire de la chanson populaire en France, P., 1889; Aubry P., Trouvères et troubadours, P., 1909; Vetter W., Wort und Weise im deutschen Kunstlied des 17.Jahrhunderts, «ZfMw», 1928, Jahrg. 10, № 11—12; Müller-Blattau J., Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik, [Stuttg.], 1952; Beaufils M., Musique du son, musique du verbe, P., 1954; Müller G., Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart, [Darmstadt], 1959; Sydow A., Das Lied. Ursprung, Wesen und Wandel, Gött., [1962]; Ruwet N., Language, musique, poésie, P., 1972. См. также лит. при статьях *Массовая песня*, *Народная песня*, *Революционная песня* и др. *В. А. Васина-Гроссман.*

ПЕСНЯ БЕЗ СЛОВ (нем. Lied ohne Worte, франц. romance sans paroles или chanson sans paroles, англ. song without words)— небольшая инстр., преимущест-

венно фп., пьеса лирич. характера, в к-рой ясно выделяются напевная мелодия и сопровождение. Название впервые применил Ф. Мендельсон-Бартольди, в 1830—45 создавший 48 П. б. с. для фп. (были изданы в 8 тетрадях по 6 пьес в каждой). Эти пьесы, предназначавшиеся для домашнего музицирования, просты по форме; зачастую, как в песне для голоса с фп., в начале и в конце каждой пьесы звучит одно сопровождение. Прообразами П. б. с. Мендельсона были лирич. фп. пьесы Л. Бергера и И. Мошелеса. Позднее П. б. с. создавались многими композиторами. Из двух фп. «Песен без слов» П. И. Чайковского особенно популярна первая (ор. 2 № 3), исполняющаяся во всевозможных переложениях, в т. ч. для скрипки и фп. П. б. с. писались и в 20 в., в числе их авторов — композиторы разл. направлений, включая А. Шёнберга (6-я ч. «Серенады» ор. 24, 1923). Изредка название «П. б. с.» применяется к вок. соч. типа вокализа, сольным и хоровым («Песня без слов» Р. Харриса для хора и 2 фп., 1922).

Лит.: Kahl W., Zu Mendelssohns Liedern ohne Worte, «ZfMw», 1920/21, Jahrg. 3; его же, Aus der Frühzeit des lyrischen Klavierstückes, ZfM, 1922, Jahrg. 89; Sibenkäs D., Zur Vorgeschichte der Lieder ohne Worte von Mendelssohn, «Mf», 1962, Jahrg. 15.

ПЕТЕЛИН-ГА́ЛЛУС (Petelin-Gallus) Якоб — см. *Галлус* Я.

ПЕТЕРБУ́РГСКАЯ ШКО́ЛА — условное определение, к-рым охватывается творчество группы рус. композиторов, связанных с «*Могучей кучкой*» и *Беляевским кружком*. В кон. 19 в. центром П. ш. становится Петерб. консерватория, где преподавал Н. А. Римский-Корсаков. Его творч. принципы и методы оказывали большое влияние на формирование обучавшихся здесь молодых композиторов. К виднейшим представителям П. ш. принадлежали старшие ученики Римского-Корсакова, авторитетные педагоги А. К. Лядов и А. К. Глазунов. П. ш. противопоставлялась *московская школа*, возглавлявшаяся П. И. Чайковским и С. И. Танеевым, но различие между ними касалось не коренных идейно-эстетич. основ творчества, а более частных моментов в стилистич. ориентации, в отношении к классич. наследству и разным течениям заруб. музыки того времени. В значит. степени оно было связано с особенностями индивидуального склада композиторов, представлявших эти школы. Петерб. и моск. школы находились в русле передового реалистич. направления рус. музыки, развивавшего традиции основоположника отечеств. муз. классики М. И. Глинки. Уже в сер. 80-х гг. проявляется тенденция к их сближению. Глазунов под влиянием встреч и бесед с Танеевым пересмотрел нек-рые из взглядов, воспринятых им от своих учителей М. А. Балакирева и Римского-Корсакова. Впоследствии он писал о большом влиянии Чайковского на формирование его симф. мастерства. С течением времени разногласия между московской и П. ш. сглаживались и теряли свою остроту. Это проявилось, в частности, в высокой оценке петерб. музыкантами зрелых произв. Танеева, к-рый в 90-х гг. устанавливает дружеств. отношения с композиторами, группировавшимися около Римского-Корсакова. Стремление к синтезу принципов обеих школ было характерно для мн. композиторов, выдвинувшихся на рубеже 19—20 вв., среди них — А. С. Аренский, А. Т. Гречанинов, М. М. Ипполитов-Иванов, Вас. С. Калинников, отчасти С. В. Рахманинов.

Лит. см. при статьях *«Могучая кучка», Беляевский кружок.* *Ю. В. Келдыш.*

ПЕТЕРБУ́РГСКОЕ ОБЩЕСТВО КАМЕРНОЙ МУ́ЗЫКИ (до 1878 — Санктпетербургское общество квартетной музыки). Осн. в Петербурге в 1872 Е. К. Альбрехтом (пред. об-ва до 1894; в 1894—1904 об-во возглавлял М. П. Беляев). Целью об-ва являлась пропаганда рус. камерной музыки. В 1890—1917 при П. о. к. м. существовал постоянный струн. квартет под рук. В. Г. Вальтера, устраивались закрытые собрания, публич. концерты («Русские камерные вечера»; ежегодно ок. 30 закрытых и 5 публич. концертов). Для поощрения творчества рус. композиторов в области камерной музыки об-во организовывало конкурсы на сочинение трио, квартетов, квинтетов. В течение ряда лет жюри конкурсов возглавлял Н. А. Римский-Корсаков. Почётными членами П. о. к. м. были Л. С. Ауэр, А. К. Глазунов, А. Н. Зилоти, А. К. Лядов, Э. Ф. Направник, С. И. Танеев и др. Издавались ежегодные отчёты. Об-во существовало до 1917. *И. М. Ямпольский.*

ПЕТЕРБУ́РГСКОЕ ФИЛАРМОНИ́ЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО, Санктпетербургское филармоническое общество — одно из старейших рус. муз. обществ. Осн. в Петербурге в 1802 по инициативе неск. музыкантов придв. театр. оркестра и любителей классич. музыки, собиравшихся на муз. вечера у придв. банкира А. А. Раля. Целью П. ф. о. являлась популяризация классич. ораториальной и симф. музыки, а также оказание помощи семьям умерших музыкантов имп. т-ров. Гл. учредителями об-ва стали камер-музыканты Д. Бахман, А. Булант, историк, литературовед и библиограф Ф. А. Аделунг и Раль. Первыми директорами П. ф. о. были избраны скрипачи И. Мазнер и Н. Г. Поморский, виолончелист Д. Бахман, флейтист Ф. Михель и фаготист А. Булант; среди почётных директоров — Мих. Ю. Виельгорский. Согласно уставу об-ва (опубл. в 1807) в действит. члены принимались исключительно артисты оркестра имп. т-ров. П. ф. о. ежегодно устраивало 1—4 концерта, сборы с к-рых составляли пенсионный фонд (т. н. Касса музыкантских вдов). На первом концерте 24 марта 1802 была исполнена оратория «Сотворение мира» Й. Гайдна. За период 1802—1902 было проведено 205 концертов, отличавшихся содержательностью программ и высоким художеств. уровнем исполнения. На этих концертах прозвучали оратории Гайдна, Г. Ф. Генделя, Л. Бетховена, Л. Керубини, Ф. Мендельсона, симфонии Бетховена (в т. ч. 9-я, 1836), Гайдна, В. А. Моцарта, произв. К. М. Вебера, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Ф. Листа, М. И. Глинки и др. В 1824 здесь впервые была полностью исп. Торжественная месса (Missa solemnis) Бетховена. В концертах принимали участие выдающиеся инструменталисты, певцы, Придв. певч. капелла; оркестром дирижировали А. Парис, К. Ф. Альбрехт, Берлиоз, Л. Маурер, К. Б. Шуберт, Вагнер, Х. Бюлов, К. Н. Лядов, А. Г. Рубинштейн, Э. Ф. Направник, К. Ю. Давыдов и др. В 1870 и 1880 об-во провело 3 историч. концерта (от ср.-век. музыки и старинных нар. песен до произв. Глинки, Шумана, Берлиоза, Вагнера и Листа). Концерты давались об-вом систематически до нач. 1890-х гг. Деятельность П. ф. о. имела большое муз.-просветит. значение. Почётными членами его были мн. выдающиеся рус. и заруб. музыканты: Д. С. Бортнянский, О. А. Козловский, М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, А. Д. Улыбышев, М. Д. Резвой, А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, К. Ю. Давыдов, Л. С. Ауэр, Г. Венявский, Г. Берлиоз, Р. Вагнер, А. Вьётан, Й. Гайди, Л. Керубини, Ф. Лист, Дж. Мейербер, Дж. Филд и др. Глинка посв. П. ф. о. испан. увертюру «Ночь в Мадриде» (1851).

Лит.: Альбрехт Е., Общий обзор деятельности высочайше утвержденного С.-Петербургского Филармонического общества с приложениями и с проектом изменения его устава, СПБ, 1884; 100-летний юбилей С.-Петербургского филармонического общества, [СПБ, 1902]. *И. М. Ямпольский.*

«ПЕ́ТЕРС К. Ф.» («Peters C. F.»)— нем. муз. изд-во. Ведёт начало от «Bureau de musique», осн. Ф. Хофмайстером и А. Кюнелем в 1800 в Лейпциге. В 1814 наследники Кюнеля продали изд-во вместе с нотопечатней и магазином музыкальных инструментов К. Ф. Петерсу; изд-во стало называться «Bureau de musique von C. F. Peters» и значительно расширило свою деятельность. В 1828 дочь К. Ф. Петерса продала изд-во К. Г. Бёме, после чего оно неоднократно переходило от владельца к владельцу, сохранив своё название. В 1860-е гг. приобрело междунар. известность благодаря дешёвым изданиям муз. классики. В 1860 изд-во было куплено Ю. Фридлендером, а с 1863 совладельцем и рук. стал М. Абрахам, к-рый создал фирму «Изд-во Петерс» («Edition Peters»), присоединив к нему изд-ва Вистлинга и Фриделя (1876), Кёрнера (1886) и др. Наряду с изданием соч. классиков фирма стала выпускать уч.-педагогич. лит-ру, а также произв. совр. композиторов. В 1893 Абрахам основал в Лейпциге науч. публич. Музыкальную б-ку Петерса (организатор Э. Фогель), издававшую с 1894 «Ежегодник музыкальной библиотеки Петерса». После смерти Абрахама изд-во возглавил Г. Хинриксен, в 1917 купивший также изд-во Ридера—Бидермана и после 1-й мировой войны 1914—18 приобретший права на издание произв. Х. Вольфа, М. Регера и Р. Штрауса. В 1939 фирма перешла к П. Петшуллю, к-рый также присоединил к осн. фирме ряд изд-в. В 1949 изд-во «К. Ф. Петерс» было национализировано и продолжало деятельность в Лейпциге. Одним из важных видов работы изд-ва является выпуск дешёвых изданий муз. классики 18 и 19 вв. по сохранившимся доскам первоначальной гравировки, а также произв. совр. композиторов. В 1950 во Франкфурте-на-Майне бывшие владельцы изд-ва «К. Ф. Петерс» основали фирму того же названия, кроме того, функционируют два дочерних предприятия этой фирмы, учреждённые сыновьями Г. Хинриксена: с 1938 в Лондоне (фирма «Hinrichsen Edition Ldt» М. Хинриксена, издающая преим. произв. англ. композиторов), с 1948 в Нью-Йорке («C. F. Peters Corporation»). *Н. Л. Суслович.*

ПЕ́ТЕРСОН-БЕ́РГЕР (Peterson-Berger) Улоф Вильгельм (27 II 1867, Уллонгер — 3 XII 1942, Эстерсунд)— швед. композитор, муз. критик, муз. писатель. Чл. Швед. академии музыки (1921). Учился у Ю. Денте и О. Боландера в Стокгольмской консерватории (1886—1889), брал уроки игры на фп. у Г. Шольца и композиции у Э. Кречмара в Дрездене. В 1889—91 был учителем музыки в Умео (Швеция), в 1892—94 преподавал в муз. школе в Дрездене. В 1895—1908 и 1910—30 выступал как муз. критик газ. «Дагенс нюхетер» (под псевд. сначала — t, затем Р.-В.). Его избр. статьи и очерки переиздавались в сборниках в 1923 и 1951. В 1908—10 гл. режиссёр Корол. оперы в Стокгольме, где поставлены все его муз. драмы. П.-Б.— представитель нац. романтизма, последователь идей Р. Вагнера (перевёл его лит. произв. на швед. яз., ставил его оперы). В соч. широко использовал швед. муз. фольклор (на нар. швед. легендах осн. его опера «Арильот»). 3-я симфония П.-Б.— одно из наиболее значит. произв. скандинавского симфонизма.

Соч.: оперы (муз. драмы; все на собств. либр.; пост. в Стокгольме) — Ран (соч. 1890, пост. 1903), Арильот (1910), Пророки судного дня (Domedagsprofeterna, 1919), Адильс и Элисив (1927); для орк. — 5 программных симфоний (1903, 2-я ред. 1933; 1910, 1915, 1929, 1933), пьеса Карнавал в Стокгольме (Carnaval in Stockholm); концерт для скр. с орк. (1928); 2 сонаты для скр. и фп. (1887, 1910); для фп.— 3 программных сюиты, в т. ч. Анакреонтическая; кантаты, хоры; более 100 песен с фп. (нек-рые также с орк.).

Лит. соч.: Svensk musikkultur, Stockh., 1911; Richard Wagner som kulturföreteelse, Stockh., 1913; Melodins mysterium, Stockh., 1937; Om musik, Stockh.,1942.

Лит.: Carlberg B., Peterson-Berger, Stockh., 1950.

ПЕТИПА́ Мариус Иванович [11 III 1818, Марсель— 1(14) VII 1910, Гурзуф]— рус. балетмейстер. По национальности француз. В 1838—46 работал как танцовщик и балетмейстер в Бордо, Нанте, Нью-Йорке, Мадриде. В 1847 был приглашён танцовщиком в Петербург. В 1855—87 преподавал в Петерб. театр. уч-ще. В 1858 поставил балет «Брак во времена регентства» Пуньи. С 1862 балетмейстер, в 1869—1903 гл. балетмейстер петерб. балетной труппы. Осуществлённые П. постановки многоактных балетов Ч. Пуньи («Дочь фараона», 1862; «Царь Кандавл», 1868, и др.), Л. Минкуса («Дон Кихот», 1869; «Баядерка», 1877, и др.) отличались мастерством композиции, стройностью ансамбля, виртуозной разработкой сольных партий; архитектоника танца уподоблялась структурным формам музыки. Существ. роль в спектаклях П. играла форма дивертисментной сюиты. П. подготовил новый этап развития рус. балета, связанный с обращением к этому жанру П. И. Чайковского и А. К. Глазунова. Вершиной и итогом его деятельности явились постановки балетов «Спящая красавица» (1890) и «Раймонда» (1898). Среди поставленных П. одноактных балетов выделялись «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона к комедии Шекспира (1876), «Испытание Дамиса» («Служанка-госпожа») и «Времена года» Глазунова (оба 1900). П. создал свод правил академич. балетного иск-ва, и лучшие его балетные постановки живут на сценах мира как выдающиеся образцы хореографич. наследия 19 в.; их элементы получают дальнейшее развитие в творчестве мн. совр. балетмейстеров.

Соч.: Мемуары Мариуса Петипа..., СПБ, 1906; Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания, Статьи, [Л., 1971].

Лит.: Плещеев А., М. И. Петипа (1847—1907). К шестидесятилетию его службы на сцене имп. театров, СПБ, 1907; Лешков Д., Мариус Петипа (1822—1910). К столетию его рождения, П., 1922; Слонимский Ю., П. И. Чайковский и балетный театр его времени, М., 1956; Красовская В., Русский балетный театр второй половины XIX века, Л. — М., 1963. *В. М. Красовская.*

ПЕТКО́В Димитр (р. 4 V 1919, Смолян) — болг. композитор. Нар. арт. НРБ (1974). Учился композиции в Гос. муз. академии в Софии (окончил в 1952), совершенствовался в 1952—54 в аспирантуре Моск. консерватории под рук. С. С. Скребкова (полифония). В 1946—1952 дирижёр Ансамбля Мин-ва внутр. дел НРБ, в 1954—62 и с 1975 директор Софийской нар. оперы, в 1958—60 преподаватель Болг. гос. консерватории (полифония), в 1969—72 зам. пред. Комитета по делам культуры и иск-ва. С 1972 возглавляет Союз болг. композиторов. Известен как автор хор. песен; П. принадлежат обр. нар. песен, записанных им в Родопах. П.— один из популярных совр. болг. композиторов. Димитровская пр. (1969).

Соч.: оперетта — Неспокойные сердца (Неспокойни сърца, 1975, София); для солистов, хора и орк.— оратория Рожен спускается с Родопов (Рожен слиза от Родопа, 1968), кантаты Сентябрьская легенда (Септемврийска легенда, 1953), Искры Октября (Искри от Октомври, 1969); хоры; песни.

А. Абаджиев.

ПЕТР (Petr) Вацлав (Вячеслав Иванович) (17 II 1848, Опочно — 5 IV 1923, Брно)— чеш. филолог и муз. теоретик. Филологию изучал в Пражском (1869—1872) и Петерб. ун-тах. Музыкой занимался в Праге под рук. Ф. Скугерского (орган, муз.-теоретич. предметы). С 1873 жил на Украине, преподавал древние языки в гимназиях Киева, Одессы, Каменец-Подольска. С 1885 директор 5-й гимназии и приват-доцент ун-та в Киеве. В 1908—17 профессор Историко-филологич. ин-та в Нежине, в 1918—20 — Укр. ин-та в Каменец-Подольске. В 1921 возвратился на родину, был избран почётным профессором ун-та в Брно. Муз.-теоретич. работы П. посв. вопросам антич. теории музыки. Ему принадлежат также муз. произв., в т. ч. хоры.

Соч.: Элементы античной армоники, «РМГ», 1896, № 10; О мелодическом складе арийской песни. Историко-сравнительный опыт, «РМГ», 1897, № 1—4, то же, СПБ, 1899; О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке, К., 1901; Речь и пение. Лингвистическо-музыкальное исследование, К., 1906, и др. *И. М. Ямпольский.*

ПЕТРА́ССИ (Petrassi) Гофредо (р. 16 VII 1904, Дзагароло, близ Рима)— итал. композитор и педагог. С 1911 жил в Риме. Учился в парижской «Схола канторум» (1918—25) и в консерватории «Санта-Чечилия», к-рую окончил по классам композиции (1932; учился

у А. Бустини и В. ди Донато) и органа у Ф. Джермани (1933); там же преподавал композицию (с 1939). Чл. рим. Академии «Санта-Чечилия» (с 1936). Был рук. т-ра «Фениче» в Венеции (1937—40), худ. рук. рим. Филармонич. академии (1947—50), президентом итал. секции Междунар. об-ва совр. музыки (1954—56). С 1958 вёл курс совершенствования композиторского мастерства в Академии «Санта-Чечилия». П.— один из ведущих совр. итал. композиторов. Работает в жанрах серьёзной и лёгкой музыки; популярна его музыка к кинофильмам. Дебютировал в кон. 1920-х гг. Знаток полифонич. церк. хор. музыки, П. в вок.-симф. и хор. соч. использует приёмы старинных мастеров вок. многоголосия, в т. ч. мадригалистов. Его инстр. соч. (концерты для оркестра) отличаются изобретательностью полифонич. письма, мелодич. ясностью и ритмич. чёткостью; в них проявляются влияния музыки совр. ему представителей неоклассицизма («Симфония псалмов» Стравинского, «Царь Давид» Онеггера).

Соч.: оперы (одноактные) — Кордовано (1949, 2-я ред. 1959, Милан), Гибель мелодии (La morte dell arla, 1950, Рим); балеты — Портрет Дон Кихота (Le portrait di Don Quichotte, 1947, Париж), Безумство Роланда (La follia d'Orlando, с речитативом для баритона, 1948, Милан); для хора и орк.— Магнификат (с солистами, 1940), кантата Тёмная ночь (Noche oscura, на испан. текст, 1950), Псалом (1936), драм. мадригал Хор мёртвых (Coro di morti, на сл. Дж. Леопарди, с. 3 фп., медными духовыми, контрабасом и ударными, 1941); для орк.— 7 концертов (1934—64), увертюра и пассакалья (1931). Концертная увертюра (1932), Концертная инвенция (1957) и др. пьесы; прелюдия и фуга для струн. орк. (1929); концерты с орк.— для фп. (1939), для флейты (1960); Прелюдия и финал для влч. с камерным орк. (1939); камерно-инстр. ансамбли — струн. трио (1959), симфония, сицилиана и фуга для струн. квартета (1929), струн. квартеты (1948, 1956), камерная соната для клавесина и 10 инструментов (1948). Серенада для клавесина, флейты, альта, к-баса и ударных (1958). Октет для медных духовых (1968); для фп.— токката (1933), инвенции (1946) и др. пьесы; хоры с фп.; песни, романсы; музыка к спектаклям драм. т-ра (в т. ч. к пьесам Аристофана, Эсхила, А. де Мюссе) и кинофильмам (в т. ч. к популярным фильмам реж. Дж. де Сантиса «Горький рис» и «Нет мира под оливами»).

Лит.: D'Amico F., Goffredo Petrassi, Rome, 1942; Weissmann J. S., Goffredo Petrassi, Mil., 1957; его же, Goffredo Petrassi and his music, «MR», 1961, v. 22, № 3; Bortolotto M., Petrassis Stil 1960, «Melos», 1966, Jahrg. 33, H. 2; Stone O., Goffredo Petrassi's toccata for pianoforte: a study of 20th century toccata style, «MR», 1976, v. 37, № 1, p. 45—51. *Л. Б. Римский.*

ПЕТРА́УСКАС Кипрас (23 XI 1885, Цейкиняй-Кяйзяй, ныне Игналинский р-н Литов. ССР — 17 I 1968, Вильнюс)— сов. певец (тенор). Нар. арт. СССР (1950). Деп. Верх. Совета СССР 2-го и 4-го созывов. Род. в семье органиста. Брат М. Петраускаса. Участник революц. движения 1905—07. Впервые как певец дебютировал в Вильнюсе в опере «Бируте» М. Петраускаса (1906). В 1911 окончил Петерб. консерваторию по классу пения у С. И. Габеля. В 1911—20 солист Мариинского т-ра (ныне Ленингр. т-р оперы и балета), где выступал с выдающимися рус. певцами — Ф. И. Шаляпиным, Л. В. Собиновым, А. В. Неждановой, дирижёром Э. Ф. Направником. В 1920 вернулся в Литву, содействовал основанию литов. нац. оперного т-ра в Каунасе (ныне *Литовский театр оперы и балета*), солистом к-рого был до 1958. В 1920—40 П. наряду с лирич. партиями (Фауст, Ромео, Альфред; Рудольф— «Богема»; Понтек — «Галька», и др.) исполнял драматические (Герман, Канио, Гришка Кутерьма, Тангейзер, Отелло и др.). Принимал участие в пост. многих литов. нац. опер, выступал в гастрольных спектаклях за границей (в 1925—28 вместе с Шаляпиным). Исполнил партию Григория («Тихий Дон»), а также Дмитрия Самозванца («Борис Годунов»; Гос. пр. СССР, 1951). С 1949 преподавал в Литов. консерватории (с 1951 профессор). П. воспитал многих певцов, среди к-рых— В. Норейка, В. Адамкявичюс, Е. Саулевичюте.



Лит.: Sruoga B., Žadeika V., Kipras Petrauskas, Kaunas, 1929; Kavoliūnas V., Gyvenimas, pašvęstas dainai, 1963; Mažeika V., Opera, Vilnius, 1967; Гаудримас Ю., Из истории литовской музыки, т. 2, Л., 1972.
Ю. Гаудримас.

ПЕТРА́УСКАС Микас (13 X 1873, Палуше, ныне Игналинский р-н Литов. ССР — 23 III 1937, Каунас)— литов. композитор, певец (лирич. тенор), муз.-обществ. деятель. Род. в семье органиста. Брат К. Петраускаса. В 1906 окончил Петерб. консерваторию по классу пения у С. И. Габеля. Рук. литов. хорами, написал и поставил первые литов. оперетты («Трубочист и мельник», «Адам и Ева», 1903). Создал первую литов. оперу «Бируте» (по либр. Г. Ландсбергиса-Жямкальниса, 1906, Вильнюс). Участник революц. движения 1905—1907. В 1906 был вынужден уехать за границу (Швейцария, с 1907 — в США). Написал вторую оперу «Эгле—королева ужей» (на собств. либр., 1918, США), основал рабочие хоры, муз. школы. В 1920 вернулся в Литву, выступал в концертах с братом. В 1922—23 и 1926—28 снова жил в США, с 1928 — в Каунасе. Наряду с 2 операми и 20 оперетами П. создал много хор. и сольных песен на слова литов. поэтов, дуэтов, гармонизовал нар. песни. Музыка П. мелодична и проста. Выступал также как публицист.

Лит.: Гаудримас Ю. К., Из истории литовской музыки, т. 1, М., 1964.
Ю. Гаудримас.

ПЕТРЁНКО Елизавета Фёдоровна [23 XI (5 XII) 1880, местечко Ахтырка, ныне Сумской обл.—26 X 1951, Москва] — сов. певица (меццо-сопрано) и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1944). В 1905 окончила Петерб. консерваторию по классу пения у Н. А. Ирецкой; затем брала уроки пения у К. Ферни-Джиральдони, ритмики и танца— у М. М. Фокина. В 1905—15 солистка Мариинского т-ра, в 1915—17 — Оперной труппы А. Р. Аксарина (на сцене Петрогр. нар. дома), в 1917—19 — Театра муз. драмы, в 1921—22 — Моск. т-ра муз. драмы. Обладала сильным голосом красивого тембра, исполнение П. отличалось высокой одухотворённостью. Партии: Марфа («Хованщина»), Марина Мнишек; Любаша («Царская невеста»), Кончаковна, Кармен, Амнерис. Партию Далилы П. готовила в Париже с автором — К. Сен-Сансом. С 1919 занималась педагогич. работой; в 1929—50 преподаватель Моск. консерватории (с 1935 профессор). Среди её учеников — Н. П. Александрийская, С. М. Големба, Н. К. Поставничева, М. М. Рахманкулова, А. С. Свешникова, Н. И. Суховицына. В 1905—15 неоднократно гастролировала в Риме, Лондоне, Париже; принимала участие в спектаклях «*Русских сезонов*».
В. И. Зарубин.



ПЕ́ТРИ (Petri) Эгон (23 III 1881, Ганновер — 27 V 1962, Беркли, США)— нем. пианист и педагог. По национальности голландец. С 5 лет учился игре на скрипке, с 7 лет — на фп. Играл на скрипке в квартете под рук. отца, скрипача Генри П., затем в Дрезденском корол. оркестре. В юности брал уроки фп. игры у Р. Бухмайера и Т. Карреньо. С 1900 учился в Германии у Ф. Бузони (фп.), сыгравшего решающую роль в формировании артистич. личности П. Всю жизнь он оставался последователем художеств. принципов Бузони, что особенно ощущалось в исп. им произв. И. С. Баха и Ф. Листа; воспринял от Бузони стремление к глубине и цельности интерпретаторских замыслов. П. обладал мощной фп. техникой, особенно пальцевой, и плотным полнозвучным туше; игра его отличалась отсутствием внешней эффектности, тонким воспро-

изведением всех голосов полифонич. ткани. Традиции Бузони сказались и в репертуаре П. (соч. Баха, Листа). Однако в его исп. ощущался оттенок нек-рого академизма, успокоенности (в отличие от темпераментной игры Бузони). С 1914 совм. с Бузони редактировал издания соч. И. С. Баха. Гастролировал с нач. 1900-х гг. во мн. странах мира. П. был одним из крупнейших пианистов своего времени; его конц. деятельность продолжалась более 50 лет. С 1923 многократно концертировал в СССР, оказав заметное влияние на сов. пианизм (в частности, на иск-во Г. Р. Гинзбурга). Был известен как педагог; преподавал в Манчестерском муз. колледже (1905—11), в Базельской консерватории, в Высшей школе музыки в Берлине, вёл летние муз. курсы в Закопане (Польша), во мн. городах США. С 1939 жил в США, в 1940—46 преподавал в Корнеллском ун-те в Итаке, с 1947 — в Милс-колледже в Калифорнии. П. принадлежит ряд фп. транскрипций органных соч. И. С. Баха.
Д. А. Рабинович.

ПЕТРИ́ДИС (Πετρίδης) Петрос Иоанну (23 VII 1892, Нигде, Турция — 17 VIII 1977, Афины) — греч. композитор, дирижёр, муз. критик. Начальное муз. образование получил в Константинополе. С 1911 изучал юриспруденцию в Париже. Там же брал уроки теории музыки у А. Вольфа, композиции — у А. Русселя (1919). С 1915 выступал как муз. критик. В 1919—1921 преподавал греч. литературу в Сорбонне. С 1922 жил в Афинах. Ладово-интонац. строй ряда соч. П. связан с нар. греч. и старинной византийской музыкой. Чл.-корр. франц. Академии художеств, чл. афинской Академии наук и иск-в (1959).

Соч.: опера — Зефира (1925, Афины); балет — Коробейник (1943, пост. 1957, Афины); для солистов, хора и орк.— оратория Святой Павел (1951), Византийский реквием (1952); для орк.— 5 симфоний (1928; Лирическая, 1940; Парижская, 1943; Героическая, 1945; 1949), драм. симфония Дигенис Акритас (1939), концерт для большого оркестра (1949), сюиты Греческая (1929), Ионическая (1932); концерты для инструментов с орк.— 2 для фп. (1934, 1936), для 2 фп. (1972), для скр. (1972), для влч. (1936); камерно-инстр. ансамбли — фп. трио (1921), струн. квартет (1951); произв. для фп.; песни.

ПЕТРИ́ШЕНКО Диана Игнатьевна (р. 8 II 1930, с. Белоусовка Полтавской обл.)— сов. певица (лирико-колоратурное сопрано). Нар. арт. СССР (1975). В 1955 окончила Киевскую консерваторию, в 1961 — аспирантуру (занималась под рук. М. И. Егоричевой). В 1955—58 солистка капеллы «Думка», с 1962 — Киевской филармонии. В репертуаре певицы оперные арии М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, В. Беллини, Г. Доницетти, романсы С. В. Рахманинова, Э. Грига, Ф. Листа. Исполняет также произв. укр. композиторов А. И. Кос-Анатольского, Ю. С. Мейтуса, Г. И. Майбороды, П. И. Майбороды и др., рус. и укр. нар. песни. Ведёт педагогич. деятельность. С 1961 преподаватель Киевской консерватории. Гос. пр. УССР им. Т. Шевченко (1972). Гастролирует за рубежом (Финляндия, Югославия, Польша, Венгрия, ГДР, Канада, Италия, Нидерланды, Япония).
В. И. Зарубин.

ПЕТРО́В Андрей Павлович (р. 2 IX 1930, Ленинград)— сов. композитор. Нар. арт. РСФСР (1976). Чл. КПСС с 1957. Деп. Верх. Совета РСФСР 7-го и 8-го созывов. В 1954 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у О. А. Евлахова. С 1964 пред. правления Ленингр. организации СК РСФСР. Творчество П. охватывает разл. муз. жанры. Для него характерно оптимистич., гармоничное восприятие действительности, стремление к её философскому осмыслению. Наряду с совр. темой (симф. соч. «Песни наших дней», «Поэма памяти погибших в годы блокады Ленинграда», балет «Берег надежды») П. обращается к историч. прошлому (опера «Пётр Первый»), легендарной тематике (балет «Сотворение мира»), сюжетам классич. лит-ры (симф. поэма «Радда и Лойко»). В симфонической, театральной музыке композитор использует песенные интонации, а песням П., принесшим ему широкую известность, и эстр. музыке свойственно развитие, идущее от опыта работы в области крупной формы. Гос. пр. СССР (1967, 1976).



Соч.: опера — Пётр Первый (1975, Ленингр. т-р оперы и балета); балеты — Станционный смотритель (по повести А. С. Пушкина, 1956, силами Ленингр. хореографич. уч-ща на сцене Ленингр. т-ра оперы и балета), Берег надежды (1959, Ленингр. т-р оперы и балета), Сотворение мира (1971, там же); оперетты — Жили три студента (совм. с А. А. Черновым, 1961, Ленингр. т-р муз. комедии), Мы хотим танцевать (В ритме сердца, 1967, там же); для орк.— симф. поэма Радда и Лойко (по М. Горькому, 1954), Праздничная увертюра (1955), симф. цикл Песни наших дней (1964); Поэма памяти погибших в годы блокады Ленинграда (для органа, струнных, 4 труб. 2 фп. и ударных, 1966); для голоса с орк.— поэмы Последняя ночь (сл. В. Б. Азарова, 1957), Поэма о пионерке (сл. Э. Г. Багрицкого, 1958), вок.-симф. фрески Пётр Первый (сл. Н. Д. Касаткиной и В. В. Васильева, 1972); для голоса с фп.— цикл Простые песни (сл. Дж. Родари, 8 песен, 1956), Пять весёлых песен (на сл. сов. поэтов, 1961), Патетическая поэма (памяти В. И. Ленина, для баса, 2 фп. и ударных, на сл. сов. поэтов, 1970); эстр. песни — Баллада о рыбаке (из фильма «Человек-амфибия», сл. Ю. В. Друниной, 1960), Песня о друге (из фильма «Путь к причалу», сл. Г. Пожениана, 1961), Звёзды в кондукторской сумке (сл. Л. В. Куклина, 1962), Я шагаю по Москве (из одноим. фильма, сл. Г. Ф. Шпаликова, 1962), Голубые города (из фильма «Два воскресенья», сл. Куклина, 1962), На кургане (из фильма «Принимаю бой», сл. Друниной, 1963), А люди уходят в море (сл. Ю. И. Панкратова, 1965), Песня о моей стране (сл. Г. Я. Горбовского, 1972) и др.; музыка к фильмам (ок. 20), в т. ч. «Человек-амфибия» (1962), «Путь к причалу» (1962), «Я шагаю по Москве» (1963), «Берегись автомобиля» (1966), «Укрощение огня» (1973), «Синяя птица» (1976), «Белый Бим, чёрное ухо», «Служебный роман» (оба— 1977) и др.; музыка к спектаклям драм. т-ра; для эстр. орк.— пьесы Тройка, Русский сувенир, Новый скрипач в оркестре и др.

Лит.: [Кенигсберг К. Я.], Андрей Петров, М., 1959; Чернов А. А., Романтическая устремленность, «СМ», 1966, № 6; Хентова С. М., Современность — тема творчества, в её кн.: Музыканты о своем искусстве, М., 1967; Блюмик М. Г., Гармония контрастных начал, «СМ», 1970, № 11; Катонова С. В., О музыке балета А. Петрова «Сотворение мира», в сб.: Музыка и жизнь, вып. 1, М.—Л., 1972; Земцовский И., Слово о Петровых фресках, «СМ», 1974, № 4; Григорьев Л., Платек Я., Андрей Петров, «МЖ», 1974, № 17; Мархасев Л. С., Андрей Петров, знакомый и незнакомый, Л., 1974.
М. Г. Блюмик.

ПЕТРО́В Василий Родионович [28 II (12 III) 1875, с. Алексеевка, ныне Харьковской обл.—4 V 1937, Москва]— сов. певец (бас). Нар. арт. РСФСР (1933). Юношей пел в церк. хорах, затем работал в укр. оперной труппе Суходольского. В 1902 окончил Моск. консерваторию по классу пения у А. И. Барцала. В том же году дебютировал в партии Мельника в Большом т-ре, где работал до конца жизни. Выдающийся представитель сов. вок. культуры, П. обладал редким по мощности, диапазону и красоте тембра голосом, создавал яркие, глубоко правдивые сценич. образы. В его репертуаре было св. 80 оперных партий, среди к-рых—Кончак, Галицкий, Руслан, Пимен, Досифей; Король Треф («Любовь к трём апельсинам» Прокофьева, первый исполнитель на моск. сцене, 1927), Мефистофель («Фауст»), Марсель («Гугеноты»), Вотан («Валькирия»). Вёл большую конц. деятельность, участвовал в исп. «Страстей по Матфею» Баха, Реквиема Моцарта, 9-й симфонии Бетховена. В 1925—29 был вок. рук. Оперного т-ра им. Станиславского, в 1935—37 — Оперной студии Большого т-ра. В последние годы жизни преподавал в Моск. муз. техникуме им. Глазунова.



Гастролировал за рубежом (Германия, Монте-Карло, Великобритания).

Лит.: В. Р. Петров. Сб. статей и материалов, М., 1953.

ПЕТРО́В Владимир Николаевич (р. 6 II 1926, Москва)—сов. певец (лирико-драм. тенор). Нар. арт. РСФСР (1976). В 1956 окончил Моск. консерваторию по классу пения у С. П. Юдина. В 1945—50 солист воен. ансамбля песни и пляски, с 1956 — Большого т-ра. В 1962—63 стажировался в миланском т-ре «Ла Скала». Партии: Голицын («Хованщина»), Садко, Гришка Кутерьма, Самозванец, Финн, Дон Карлос; Джалиль («Джалиль» Жиганова), Пьер и Семён Котко («Война и мир» и «Семён Котко» Прокофьева), Каховский («Декабристы» Шапорина) и др. В составе оперной труппы Большого т-ра выступал за рубежом.

ПЕТРО́В Иван Васильевич [31 V (13 VI) 1906, станция Абрамовка Воронежской обл.—1 VI 1975, Иваново, похоронен в Москве]— сов. воен. дирижёр, педагог, композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1958). Генерал-майор (1954). Чл. КПСС с 1928. В 1934 окончил Воронежский муз. техникум по классу трубы у Д. В. Ямпольского, в 1936 воен.-дирижёрский ф-т Моск. консерватории (ученик Г. А. Столярова и Л. П. Штейнберга, у к-рого занимался по симф. дирижированию). С 1936 воен. дирижёр оркестра особой кавалерийской бригады, с 1941 — оркестра Воен.-политич. академии им. Ленина. В 1944—50 нач. Высшего уч-ща воен. дирижёров, в 1950—54 инспектор оркестров Сов. Армии, в 1954—58 нач. воен.-орк. службы Мин-ва обороны СССР, гл. дирижёр Сов. Армии и худ. рук. Отдельного Показательного оркестра Мин-ва обороны СССР. В 1958—63 нач. воен.-орк. службы и худ. рук. оркестра штаба Одесского воен. округа, в 1963—64 — оркестра штаба Сев. группы войск, в 1970—74 гл. дирижёр и худ. рук. Гос. дух. оркестра РСФСР. В 1964—75 пред. комиссии дух. музыки Моск. отделения СК РСФСР.

Пропагандист сов. дух. музыки, П. много сделал для развития воен. оркестров Сов. Армии и высшего воен.-муз. образования. Инициатор создания и первый исполнитель 19-й симфонии Н. Я. Мясковского для дух. оркестра. Исполнительскому иск-ву П. свойственны яркая эмоциональность, технич. отточенность, глубина интерпретации. В концертах руководимых им оркестров выступали Л. Н. Оборин, Д. Ф. Ойстрах, С. Т. Рихтер, И. С. Козловский и др. Автор св. 20 маршей. Инструментовал мн. соч. для дух. оркестра. С 1944 вёл педагогич. работу (с 1957 профессор). В 1958—63 преподавал в Одесской консерватории (класс дирижирования), с 1964 — на воен.-дирижёрском ф-те Моск. консерватории. Его ученики — Д. Ю. Тюлин, В. И. Петров, А. В. Мальцев, В. А. Тарасов и др.

Соч.: Встречные марши; марши — Строевой, Родной край, Русский, Суворовец, Знамя борьбы, Боевые годы (посв. Маршалу Сов. Союза Г. К. Жукову), Украина, Россия, В знак дружбы (Большая золотая медаль фестиваля в Ростоке, ГДР, 1970), Торжественный марш (посв. Н. Я. Мясковскому); песни — Гимн Ленину и др.

Лит.: Рунов Б., Мастер военно-духовой музыки, «МЖ», 1976, № 12. *Б. М. Рунов.*

ПЕТРО́В Иван Иванович (наст. фам.—Краузе) (р. 29 II 1920, Иркутск)— сов. певец (бас). Нар. арт. СССР (1959). В 1943 окончил Моск. муз. уч-ще им. Глазунова по классу пения у А. К. Минеева. Одноврем. с учёбой выступал в спектаклях Ансамбля оперы под рук. И. С. Козловского. В 1943 дебютировал в Большом т-ре, где работал до 1970. Голос П. сильный, бархатного тембра. Певцу присуще большое мастерство сценич. перевоплощения. Партии: Борис Годунов, Кочубей (Гос. пр. СССР, 1950), Досифей (Гос. пр. СССР, 1951), Руслан, Гремин, Кончак, Сусанин; Ерёмка («Вражья сила»), Мефистофель («Фауст»), Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Нилаканта и др. П.— первый исполнитель на сов. сцене партий Морозко («Морозко» Красева, 1950), Бестужева («Декабристы» Шапорина, 1953). Ведёт широкую конц. деятельность. Гастролировал за рубежом (Франция, Великобритания, Югославия, Финляндия, Бельгия, Чехословакия, ФРГ, Румыния, Италия, США, Испания и др.). Снимался в фильмах «Евгений Онегин» и «Всадник без головы».





О. А. Петров. Портрет работы С. К. Зарянко.

Соч.: Мои зарубежные гастроли, «МЖ», 1964, № 13; Миланский дневник, там же, 1965, № 2—3.

Лит.: Назаренко И., Иван Петров, М., 1957; Курбатова Е., Иван Петров, «Театральная жизнь», 1962, № 19.

ПЕТРО́В Николай Арнольдович (р. 14 IV 1943, Москва)— сов. пианист. Засл. арт. РСФСР (1975). Внук певца В. Р. Петрова. Окончил Моск. консерваторию в 1967 по классу фп. у Я. И. Зака, в 1969 под его рук.— аспирантуру. Лауреат Междунар. конкурсов пианистов им. В. Клиберна в Форт-Уэрте (США, 1962, 2-я пр.) и им. бельгийской королевы Елизаветы в Брюсселе (1964, 2-я пр.). С 1966 солист Моск. филармонии. Гастролирует за рубежом (Великобритания, Бельгия, Болгария, Нидерланды, Канада, Польша, США, Турция, ФРГ, Япония и др.).

ПЕТРО́В Осип Афанасьевич [по уточнённым данным, 3 (15) XI 1807, Елизаветград, ныне Кировоград —27 II (11 III) 1878, Петербург] —рус. певец (бас). В детстве играл на балалайке, гитаре, затем на флейте, кларнете, фаготе, контрабасе. В юности пел в церк. хоре. Нотной грамоте обучался у воен. капельмейстера Бехмана. Дебютировал в 1826 в труппе Жураховского в Елизаветграде (операводевиль «Казак-стихотворец» Кавоса), затем перешёл в труппу И. Ф. Штейна, гастролировавшую на Юге России. Уже в эти годы проявилась разносторонность артистич. таланта П. (выступал в опереттах, драмах, трагедиях). Большое значение для него имело творч. общение с М. С. Щепкиным в Полтаве, способствовавшее созданию П. живых полнокровных образов. В 1830 по приглашению оперного реж. М. С. Лебедева приехал в Петербург, занимался у К. А. Кавоса (пение). В этом же году впервые выступил (партия Зарастро, «Волшебная флейта») на Петерб. оперной сцене (вначале пел на сцене Большого т-ра, с сер. 50-х гг.— Театра-цирка, с 1860 — Мариинского т-ра), где прослужил до 1878. Здесь создал яркие образы в операх зап.-европ. композиторов — Цампа, Бертрам, Ассур, Каспар («Цампа» Герольда, «Роберт-Дьявол»; «Семирамида» Россини, «Вольный стрелок»). Успешно пел в спектаклях итал. оперы, демонстрируя высокий уровень рус. исполнит. иск-ва («Сомнамбула», «Пуритане» Беллини, «Лючия ди Ламмермур», «Севильский цирюльник», «Дон Жуан» и др.). Новый этап в творч. деятельности П. связан с операми М. И. Глинки «Иван Сусанин» (1836) и «Руслан и Людмила» (1842). Был первым и выдающимся исполнителем партий Сусанина и Руслана, а позднее неподражаемым Фарлафом. В этих партиях раскрылось дарование артиста-творца ярко нац., реалистич. образов. П. создал традицию сценич. образа Сусанина. Роль Сусанина Глинка предназначал П. (композитор работал с ним над

партией; составил для певца вок. упражнения). Сложнейшая для исп. партия Руслана написана в расчёте на феноменальный голос П. Общение с Глинкой и позже с М. П. Мусоргским расширило художеств. кругозор П. и способствовало дальнейшему развитию реалистич. тенденций в его творчестве. Был также первым исполнителем партий Мельника (1856), Лепорелло («Каменный гость», 1872), Ивана Грозного («Псковитянка», 1873), Варлаама (1874), создав высокохудожеств. образы. Голос П. отличался мощью звучания, широтой диапазона (одинаково доступными певцу были басовые и баритоновые партии), богатством красок, подвижностью и ровностью во всех регистрах. Задушевное пение, совершенное владение речитативом, выдающееся актёрское мастерство помогали П. передавать разнообразные человеческие характеры, глубоко раскрывать воплощаемые им образы. П. был также тонким интерпретатором романсов Глинки, А. С. Даргомыжского, Мусоргского. Исполнит. деятельность П., создателя рус. вок.-сценич. школы,— значит. этап в развитии рус. нац. оперы.

Лит.: Глинка М., Записки, «Русская старина», 1870, т. 1—2; М. И. Глинка. Литературное наследие, т. 1, М.—Л., 1952; Стасов В. В., О. А. Петров, в кн.: Русские современные деятели, т. 2, СПБ, 1877, с. 79—92, то же, в его кн.: Статьи о музыке, вып. 2, М., 1976; Львов М., О. Петров, М.—Л., 1946; Ласточкина Е., Осип Петров, М.—Л., 1950; Гозенпуд А., Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк, Л., 1959; его же, Русский оперный театр XIX века, [т. 1]— 1836—1856, [т. 2]— 1857—1872, [т. 3]— 1873—1889, Л., 1969—73; Ливанова Т. Н., Оперная критика в России, т. 1, вып. 1—2, т. 2, вып. 3—4, М., 1966—73 (вып. 1 совм. с Протопоповым В. В.). *А. П. Григорьева.*

ПЕТРО́В Стоян Василев (р. 19 VIII 1916, София)— болг. музыковед. В 1943 окончил Муз. академию в Софии, совершенствовался в аспирантуре Моск. консерватории под рук. Р. И. Грубера (1949—53). В 1945—49 рук. редакции нар. музыки, затем муз. отдела Софийского радио; в 1954—56 нач. Отдела училищ иск-ва Мин-ва культуры Болгарии. С 1956 преподаёт в Болг. консерватории. Секретарь Союза болг. композиторов (1958—62). Автор ряда фундаментальных исследований по истории болг. музыки и фольклора, а также статей по проблемам современного музыкального творчества.

Соч.: Очерки по история на българската музикална култура, т. 1, София, 1959; Българската народна песен през нековете, София, 1961; За някои нови и неизползвани методически похвати из изследоване музикалния фолклор в България и другите балкански страни, «Българска музика», 1966, № 6; Размисли от едно пътуване в Средна и Западна Европа, там же, 1968, № 5—6, 1969, № 4; Старобългарски музикални паметници, София, 1973 (совм. с Х. Кодовым); Народни песни от Барцигово, София, 1976.

Лит.: Диева Й., Стоян Петров, «Българска музика», 1976, № 10. *М. М. Яковлев.*

ПЕТРО́ВА Фаина Сергеевна [1 (13) I 1896, дер. Симбилей, ныне Дальнеконстантиновского р-на Горьковской обл.—4 IV 1975, Москва]— сов. певица (контральто) и педагог. Засл. арт. РСФСР (1937). В 1914 окончила Моск. консерваторию по классу фп. у А. Б. Гольденвейзера и по классу пения у В. М. Зарудной. В 1918—28 и 1933—49 солистка Большого т-ра; одноврем. в 1919—22 пела в Оперной студии Большого т-ра под рук. К. С. Станиславского. П. обладала сильным сочным голосом грудного тембра. Партии: Графиня («Пиковая дама»), Любовь («Мазепа»), Княгиня («Русалка»), Кончаковна, Лель, Ратмир, Кармен, Амнерис и др. Вела конц. деятельность, участвовала в исп. ораториальных произв., пропагандировала за рубежом соч. рус. и сов. композиторов. В 1928 выступала во Франции, в 1929—33 пела в т-ре «Метрополитен-опера» (США), гастролировала в городах Америки, Канады и европ. стран. В 1926—28 и с 1945 преподавала в Моск. консерватории (с 1945 профессор), в 1952—53 зав. кафедрой сольного пения. Среди её учеников — Л. И. Галушкина, Н. С. Исакова, А. К. Матюшина.

ПЕТРО́ВА-ВОРОБЬЁВА (по мужу — Петрова, урожд. Воробьёва) Анна Яковлевна [2 (14) II 1817, по уточнённым данным, Петербург — 13 (26) IV 1901, там же]— рус. певица (контральто). Училась в Петерб. театр. уч-ще, вначале в балетном классе Ш. Дидло, затем в классе пения у П. А. Сапиенцы, позже у К. А. Кавоса. Брала также уроки у М. И. Глинки. В 1833, ещё будучи ученицей театр. уч-ща, выступила на сцене в партии Пиппо («Сорока-воровка» Россини). В 1835—50 солистка Петерб. оперного т-ра (последнее выступление состоялось в 1846, но и последующие годы она числилась в труппе). С успехом исполняла партии в операх итал. композиторов: Арзаче, Танкред («Семирамида», «Танкред» Россини), Ромео («Капулетти и Монтекки» Беллини) и др. Её выдающиеся достижения на оперной сцене связаны с операми Глинки. Была первой исполнительницей партии Вани, создала яркий образ Ратмира. Голос, большую музыкальность, сценич. обаяние артистки высоко ценил Глинка (проходил с певицей партию Вани, написал для неё в 1837 сцену Вани «У монастыря»). Обладала полнозвучным, бархатистым голосом, ровным во всех регистрах и колоратурной техникой. В. В. Стасов писал: «Голос Воробьёвой был один из самых необычайных, изумительных контральто в целой Европе: объём, красота, сила, мягкость — всё в нём поражало слушателя и действовало на него с неотразимым обаянием». Благодаря задушевному, страстному пению, полной драматизма игре, тщательной и обдуманной отделке ролей артистка создавала высокохудожеств., правдивые образы. Вместе с мужем — певцом О. А. Петровым, она способствовала утверждению принципов реализма на рус. оперной сцене.



А. Я. Петрова-Воробьёва. Портрет работы К. П. Брюллова.

Соч.: По поводу 500-го представления «Жизни за царя» 27-го ноября 1879 г. Воспоминания, «Русская старина», 1880, т. 27, март.

Лит.: Глинка М., Записки, «Русская старина», 1870, т. 1—2; М. И. Глинка. Литературное наследие, т. 1, М.—Л., 1952; Стасов В. В., Ещё несколько слов по поводу А. Я. Петровой-Воробьевой, «Новости и биржевая газета», 1901, 16 апр.; его же, О. А. Петров, Избранные сочинения, т. 1, М., 1952, с. 284—86; Гозенпуд А., Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк, Л., 1959; его же, Русский оперный театр XIX века. 1836—1856, Л., 1969; Ливанова Т. Н., Оперная критика в России, т. 1, вып. 1—2, т. 2, вып. 3—4, М., 1966—73 (вып. 1 совм. с Протопоповым В. В.). *А. П. Григорьева.*

ПЕТРО́ВА-ЗВА́НЦЕВА (урожд. Петрова) Вера Николаевна [31 VIII (12 IX) 1876, Саратов — 11 II 1944, Москва]— сов. певица (меццо-сопрано), педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1931). В 1897 окончила Моск. консерваторию по классу пения у В. М. Зарудной. Как конц. певица впервые выступила в 1891; на оперной сцене с 1897. Пела в Тбилисском оперном т-ре (1898—1900), в *Московской частной русской опере* (1900—04), в *Оперном театре Зимина* (1905—18, с перерывами). Обладала голосом широкого диапазона (as—h^2), большой силы и необычайной лёгкости; отличалась ярким драм. талантом и темпераментом, искусством перевоплощения. В обширном репертуаре певицы были самые разнохарактерные партии; наиболее близки П.-З. сильные, драм. образы (Кармен, Далила; Груня в опере «Вражья сила»). Одна из лучших испол-

нительниц партий в операх Н. А. Римского-Корсакова. Среди партий: Кащеевна («Кащей бессмертный», первая исполнительница, 1902), Любава; Морена («Млада» Римского-Корсакова), Ганна, Лель, Ваня; Марфа («Хованщина»), Любаша («Царская невеста»), Рогнеда («Рогнеда» Серова), Любовь («Мазепа»), Иоанна; Шарлотта («Вертер»), Амнерис. В сезонах 1908/09 и 1911/12 выступала с концертами в Берлине (исполняла произв. рус. композиторов). Оперную сцену оставила в 1922. В 1916—32 профессор Моск. консерватории.

Лит.: «Русский артист», 1908, № 3, с. 36—38; Василенко С., Страницы воспоминаний, М.—Л., 1948, с. 144—47; Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма, т. 1—2, М.,1953—54; Гозенпуд А., Русский оперный театр между двух революций. 1905—1917, Л., 1975.

ПЕТРОВИЧ (Petrovics) Эмиль (р. 22 II 1930, Надьбечкерек, ныне Зренянин, Югославия)— венг. композитор. С 1941 живёт в Будапеште. Учился у Ф. Фаркаша (композиция) в Высшей муз. школе им. Ф. Листа (1951—57). Был муз. рук. Т-ра им. Ш. Петёфи (1960—1964). С 1964 преподаёт муз.-теоретич. предметы и композицию в Высшей театр. школе, позднее — в Высшей муз. школе (с 1969 профессор). Дебютировал в сер. 50-х гг. (концерт для флейты с оркестром, 1954; струн. квартет, 1958); для этих соч., как и для более позднего творчества, характерны ясность мелодич. мышления, уравновешенность формы, искусное владение инстр. красками, тяготение к свободному полифонич. письму. Наиболее значительны его оперы, в т. ч. «Такова война»— на совр. антифаш. тему, «Преступление и наказание» (по Ф. М. Достоевскому). Среди др. произв.— кантата для хора и оркестра (на сл. Петёфи и совр. венг. поэта Д. Ийеша). Для соч. П. характерны демократич. направленность, психологич. заострённость образов, совр. техника муз. письма, тщательность отделки деталей. Премии им. Эркеля (1960, 1963), Кошута (1966).

Соч.: оперы — Такова война (C'est la guerre, одноактная, 1962, Будапешт), Лисистрата (по Аристофану, конц. исп. 1962; пост. 1971, Будапешт), Преступление и наказание (1969, Будапешт); для солистов, хора и орк.— оратория Книга Ионы (1966), кантата Пусть паду я там (Ott essem el én, для муж. хора и орк., 1972); концерт для флейты с орк. (1957); Симфония для струнных (1964); дух. квинтет (1964); 4 автопортрета в масках для чембало (1958); хоры; песни; музыка для драм. т-ра, радио, кино (более 20 фильмов).

Лит. соч.: M. Ravel, Bdpst, 1959.

Лит.: Feuer M., 88 muzsikus műhelyében, Bdpst, 1972; Contemporary Hungarian Composers, Bdpst, 1974; Fodor G., Zene és dráma, Bdpst, 1974; Balassa I., Gál Gy. S., Operák könyve, [2 kiad], Bdpst, 1975. *П. Ф. Вейс.*

ПЕТРОВСКИЙ Александр Юрьевич [р. 30 VIII (12 IX) 1908, Екатеринослав, ныне Днепропетровск]— сов. дирижёр и педагог. Нар. арт. УССР (1973). Чл. КПСС с 1953. В 1941 окончил Моск. консерваторию по классу дирижирования у П. Г. Чеснокова, в 1951 — аспирантуру при Киевской консерватории по оперно-симф. хор. дирижированию (рук. А. И. Климов). В 1938—44 худ. рук. и гл. дирижёр хора Всесоюзного радиокомитета, в 1944—46 худ. рук. капеллы «Думка». В 1947—57 гл. хормейстер (и дирижёр) оперной студии Киевской консерватории, в 1952—54 — Укр. т-ра оперы и балета. С 1944 преподаватель, с 1970 зав. кафедрой дирижирования Киевского педагогич. ин-та (с 1972 профессор). *И. М. Лысенко.*

ПЕТРОВСКИЙ Евгений Максимович (1873, Петербург — 16 II 1919, Петроград)— рус. муз. критик. Окончил Петропавловское коммерч. уч-ще. Музыкой занимался самостоятельно. В 1894—1912 один из осн. сотрудников редакции «Русской музыкальной газеты». П. написаны мн. статьи (нек-рые за подписью: Е. П-ский, Е. П.), библиографич. и нотографич. заметки, среди них выделяются очерк «О тематизме» (1898, № 8), «Тематический анализ оперы „Садко“» (1898, № 9), «Взгляды Ганслика на национальное в музыке» (1889, № 47—51), статьи, посв. оперным спектаклям Мариинского т-ра (особенно пост. опер Р. Вагнера). П. принадлежит сценарный план оперы «Кащей бессмертный» Римского-Корсакова на сюжет сказки П. «Иван Королевич» (текст либр. создан композитором).

Соч.: Новый русский балет «Раймонда» А. К. Глазунова, «РМГ», 1898, № 1; «Тристан и Изольда» Вагнера, там же, 1898, № 2; Фридрих Сметана, там же, 1898, № 12; «Лоэнгрин» Вагнера, там же, 1900, № 35—38; «Иоланта» Чайковского, там же, 1900, № 29—30; Обновление «Бориса», там же, 1904, № 47—50; «Золото Рейна» [Вагнера], там же, 1905, № 51—52; О балетной музыке А. Глазунова, там же, 1907, № 1; «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», там же, 1907, № 7, 8, 11; Камерная музыка в России, там же, 1909, № 49—50.

Лит.: Римский-Корсаков Н. А., Летопись моей музыкальной жизни, СПБ, 1909, 7 М., 1955; его же, Письма к Е. Петровскому, «СМ», 1952, № 12. *Н. М. Ямпольский.*

ПЕТРОВСКИЙ ТЕАТР — рус. т-р. Построен в 1780 в Москве (проект арх. Х. Розберга); принадлежал антрепренёру М. Е. Медоксу. П. т. выходил главным фасадом на улицу Петровку, в связи с чем и получил своё название. По вместимости (ок. 1000 мест) П. т. был одним из самых больших в мире и относился к типу гор. публич. театр. заведений. Имел партер, 3 яруса лож и галерею. Ложи абонировались на год знатными дворянами. Остальные места предназначались для смешанной аудитории, в т. ч. купцов, разночинной интеллигенции, учащихся. Позднее к т-ру был пристроен маскарадный зал (Ротонда), вмещавший до 2 тыс. чел. Наряду с драм. спектаклями здесь ставились оперы и балеты. С П. т. связано становление и развитие доглинкинской рус. оперы. В репертуар П. т. входили произв. рус. композиторов —«Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского, «Санктпетербургский гостиный двор» Матиского, «Несчастье от кареты», «Скупой» Пашкевича и др., а также оперы В. А. Моцарта, П. А. Монсиньи, Л. Керубини, Э. Мегюля и др. В 1789 П. т. перешёл в ведение Опекунского совета. В 1805 т-р сгорел. В 1825 на его месте было построено здание Большого театра (Большой Петровский т-р).

Лит.: Чаянова О., Театр Маддокса в Москве, М., 1927; Асеев Б. Н., Русский драматический театр XVII—XVIII веков, М., 1958. *М. М. Яковлев.*

ПЕТРОСЯНЦ Ашот Иванович [р. 27 IV (10 V) 1910, г. Мары, Туркм. ССР]— узб. инструментовед, дирижёр, педагог. Засл. деятель иск-в Узб. ССР (1950). Засл. работник культуры Каракалпакской АССР (1973). Учился композиции у Б. Б. Надеждина (1937—43) в Ташкентской консерватории, к-рую окончил по классам нар. инструментов и дирижирования (1954). Руководил самодеят. оркестрами рус. нар. инструментов (1927—29), был зав. муз. частью и дирижёром Ташкентского т-ра рабочей молодёжи (1929—32), с орк. к-рого выступал, пропагандируя произв. сов. композиторов, зав. муз. частью Центр. дома художеств. воспитания детей (1934—36). Преподавал и заведовал отделом нар. инструментов в Муз. уч-ще им. Хамзы (1936—49), где впервые в Узбекистане ввёл обучение по нотам, одноврем. возглавлял оркестр нар. инструментов Узб. филармонии (1938—57). С 1948 зав. кафедрой нар. инструментов (один из её организаторов) Ташкентской консерватории. В 1948—56 вёл спец. классы чанга, рубаба, дойры, ная; его ученики — первые выпускники консерватории по этим специальностям. С 1970 профессор (класс дирижирования). П.— ведущий узб. специалист по усовершенствованию и реконструкции среднеазиатских нар. инструментов; ведёт эту работу с 1935, с 1943 — в спец. Экспериментальной лаборатории, при к-рой создал Музей инструментов Ср. Азии и зарубежного Востока (более 800 экспонатов). Усовершенствовал традиц. типовые нар. инструменты— узбекские (дутар, танбур, гиджак, чанг; афг. и кашгарский рубабы), киргизские (комуз, кияк), туркменские и каракалпакские (дутары); сконструировал новые образцы этих инструментов. Из реконструированных и новых узб. нар. инструментов П. создал оркестр Узб. филармонии; ввёл в практику музицирования в Узбекистане стандартный строй (a^1=440 *гц*, ОСТ—7710). Среди нововведений П.— способ установки ладов на грифе щипковых инструментов (совм. с К. Г. Оганесяном, 1969). Автор инструктивной работы «Дойра и её нотная система» (1952). П. принадлежат также школы игры на чанге (совм. с А. Адыловым, 1961), на нае (1963) и дойре (1952). Гос. пр. СССР (1951).

Соч.: Инструментоведение. Узбекский оркестр реконструированных народных инструментов, Таш., 1951; Узбекский оркестр народных инструментов, Таш., 1962 (совм. с Т. Вызго).

ПЕТРУСЕ́НКО Оксана Андреевна [5 (17) II 1900, М. Балаклея, ныне Харьковской обл.— 15 VII 1940, Киев] — сов. певица (лирическое сопрано). Нар. арт. УССР (1939). Ученица П. К. Саксаганского. С детских лет пела в хоре. С 1916 выступала в укр. муз.-драм. труппах. В 1927—33 солистка оперных т-ров Казани, Самары, Свердловска, с 1934 — Укр. т-ра оперы и балета. Выдающаяся представительница укр. вок. школы. Обладала редким по красоте и широте диапазона голосом серебристого тембра, незаурядным драм. талантом. С равным успехом пела лирич. и колоратурные партии. Особенно удавались П. партии в нац. операх — Наталка; Оксана («Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского). Среди др. партий: Татьяна, Лиза, Наташа, Купава, Ярославна, Виолетта, Джильда; Земфира («Алеко»), Лушка («Поднятая целина» Дзержинского). Выступала как конц. певица; задушевно исполняла укр. нар. песни.



Лит.: Чаговець В. А., Оксана Петрусенко, Київ, 1949; Мартич Ю., Повесть о песне, «Советская Украина», 1961, № 2, 3; Оксана Петрусенко. Спогади про видатну українську співачку [Збірка], Київ, 1964; Кагарлицький М. Ф., Оксана Петрусенко. Народна артистка УРСР, Київ, 1973. *В. И. Зарубин.*

ПЕТРУ́ЧЧИ (Petrucci) Оттавиано (18 VI 1466, Фоссомброне — 7 V 1539, Венеция) — итал. нотоиздатель. Усовершенствовал метод нотного набора. С 1490 работал в Венеции. Применил существовавший ранее метод У. Хана к печати мензуральных нот. Получил в 1498 привилегию на печатание нот с набора металлич. подвижных литер (см. *Нотопечатание*). Занимался печатанием и продажей органных и лютневых табулатур (совм. с совладельцами типографии А. Скотто и Н. ди Рафаэлем). Его способ нотного набора получил широкое распространение в Европе. В 1510—23 работал в основанной им типографии в Фоссомброне (совм. с Ф. да Болонья). Первый опубликованный П. сборник — «Harmonice musices Odhecaton A» (1501, 2-е изд. — 1503, 3-е изд.—1504). П. издавал сб. многогол. хор. культовых и светских произв. совр. ему композиторов— Ж. Депре (18 месс, 1502), Я. Обрехта (мессы, 1503), А. Брюмеля, Г. Изака (1506), А. Агриколы (мессы), Я. Гизелина, Г. ван Вербеке, М. Орто, П. де ла Рю и др. Изданные П. в 1502 сборники и 20 отд. произв. содержат образцы творчества великих композиторов *нидерландской школы* 16 в. Издания П. долго оставались непревзойдёнными по красоте нотного шрифта и точности соединения нотных знаков и линеек.

Лит.: Ливанова Т., История западноевропейской музыки до 1789 года, М.—Л., 1940, с. 136; Штейнпресс Б., Популярный очерк истории музыки до XIX в., М., 1963, с. 110, 135; Булучевский Ю., Фомин В., Старинная музыка. Словарь-справочник, Л., 1974, с. 103; Schmid A., Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhunderte, W., 1845; Vernarecci A., Ottaviano de'Petrucci da Fossombrone, Bologna, 1882, [2]1884; Sartori C., Bibliografia delle opere musicali stampate da O. Petrucci, Firenze, 1948; его же, Nuove conclusive aggiunte alla «Bibliografia del Petrucci», в сб.: Collectanea historiae musicae, v. 1, Firenze, 1953; Federhofer H. von, Musikdrucke von O. Petrucci in der Bibliothek des Franziskanerklosters Güssing (Burgenland), «Mf», 1963, Jahrg. 16, № 2; Jeppesen K., La frottola. Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien, Aarhus, 1968.

ПЕТУХО́В Михаил Онисифорович [6 (18) XI 1843, Петербург — 23 X (4 XI) 1895, там же] — рус. инструментовед и муз. писатель. Был военным, музыкой занимался самостоятельно, брал уроки. Выйдя в отставку, полностью посвятил себя музыке. Одним из первых в России пытался систематизировать муз. инструментарий. Его статьи о нар.-муз. инструментах сыграли заметную роль в развитии рус. инструментоведения. Сотрудничал во мн. органах периодич. печати, в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона. Автор брошюры «Гектор Берлиоз в России» (1881); опубликовал «Новые материалы для биографий Глинки, Даргомыжского и Серова» («Труд», 1889, т. 4, № 24) и др. Перевёл на русский язык работу Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях...» (1875).

Соч.: Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории. С политипажами и нотами в тексте, СПБ, 1884; Об органологии, истории музыкальных инструментов и возникновении инструментальных музеев при европейских консерваториях, «Баян», 1888, № 10; Гусли, «Нива», 1888, № 33; Кантеле, финский народный музыкальный инструмент, «Всемирная иллюстрация», 1892, т. 47, № 13; Опыт систематического каталога инструментального музея С.-Петербургской консерватории, СПБ, 1893, и др.

Лит.: М. О. Петухов, [Некролог], «РМГ», 1895, № 10. *Н. М. Ямпольский.*

ПЕХО́ТНЫЙ РОЖО́К, хальбмонд (от нем. Halbmond — полумесяц),— духовой мундштучный муз. инструмент без вентилей. Разновидность сигнального рога. Имел серпообразную форму. Использовался в 18 — нач. 19 вв. Первоначально предназначался только для фельдъегерей, позднее стал применяться и в пехотных воинских соединениях. Играл большую роль в армейской практике. Употреблялся в строях Es, D, C или B. Звукоряд натуральный. После наполеоновских войн был заменён англ. сигнальными рогами, имевшими форму трубы.

Лит.: Sachs Curt, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, 2Lpz., 1930, то же, 1966. *С. Я. Левин.*

ПЕЧКО́ВСКИЙ Николай Константинович [1 (13) I 1896, Москва — 24 XI 1966, Ленинград] — сов. певец (лирико-драм. тенор). Нар. арт. РСФСР (1939). Брал уроки пения у Л. Д. Донского. В 1913 дебютировал как драм. актёр в Сергиевском нар. доме (Москва), в 1918— там же как оперный певец. В последующие годы солист Т-ра муз. драмы, в 1921—23— Оперной студии Большого т-ра, где под рук. К. С. Станиславского (сыгравшего решающую роль в формировании творч. индивидуальности П.) подготовил партии Вертера и Ленского. В 1924—41 солист Ленингр. т-ра оперы и балета (в 1939—41 худ. рук. филиала этого т-ра). Обладал прекрасным голосом, отличными внешними данными, сценич. темпераментом, обаянием. Создал галерею вок.-сценич. образов, лучшие из них — Герман и Отелло. Др. партии: Синодал; Голицын («Хованщина»), Хозе, Радамес, Манрико, Канио. Концертировал; в камерном репертуаре П. особенно прославился исполнением романсов П. И. Чайковского. В 1958 худ. рук. оперного коллектива Дома культуры им. Цурюпы (Ленинград).



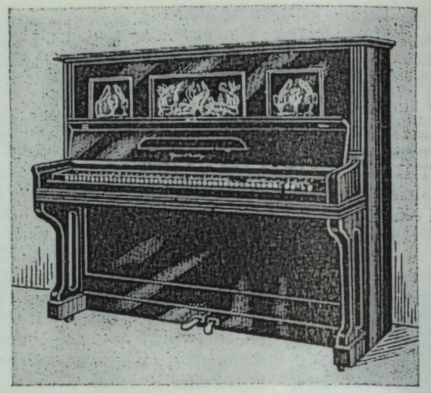
ПЕ́ЧНИКОВ Александр Абрамович [8 (20) I 1873, Елец — 3 XI 1949, Буэнос-Айрес] — рус. скрипач. В 1901 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки у И. В. Гржимали, затем совершенствовался у Й. Иоахима в Берлине. С 1895 с успехом концертировал за границей, пропагандируя рус. музыку. Впервые исполнил «Концертную сюиту» Танеева, скр. концерт Аренского. В 1913—21 профессор Муз. академии в Мюнхене, с 1927 — консерватории Штерна в Берлине.

С 1936 жил в Аргентине, где вёл педагогич. деятельность. Автор скр. пьес. *И. М. Ямпольский.*

ПИАНИ́ЗМ (от итал. piano, сокр. от pianoforte или fortepiano — фортепьяно)— иск-во игры на фп. Зарождение П. относится ко 2-й пол. 18 в., когда начали складываться две школы П., господствовавшие и в нач. 19 в.,— венская (В. А. Моцарт и его ученик И. Гуммель, Л. Бетховен, позднее К. Черни и их ученики, в т. ч. З. Тальберг) и лондонская (М. Клементи и его ученики, в т. ч. Дж. Филд). Расцвет П. связан с исполнит. деятельностью Ф. Шопена и Ф. Листа. В П. 2-й пол. 19— нач. 20 вв. выдвинулись представители школ Листа (Х. Бюлов, К. Таузиг, А. Рейзенауэр, Э. д'Альбер и др.) и Т. Лешетицкого (И. Падеревский, А. Н. Есипова и др.), а также Ф. Бузони, Л. Годовский, И. Гофман, позднее А. Корто, А. Шнабель, В. Гизекинг, В. С. Горовиц, А. Бенедетти Микельанджели, Г. Гулд и др. Возникшая на рубеже 19—20 вв. т. н. анатомо-физиологич. школа П. оказала нек-рое влияние на развитие теории П. (труды Л. Деппе, Р. Брейтхаупта, Ф. Штейнхаузена и др.), однако большого практич. значения она не имела. Выдающаяся роль в П. послелистовского периода принадлежит рус. пианистам (А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, Есипова, С. В. Рахманинов) и двум сов. школам — московской (К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз и их ученики Л. Н. Оборин, Г. Р. Гинзбург, Я. В. Флиер, Я. И. Зак, С. Т. Рихтер, Э. Г. Гилельс и др.) и ленинградской (Л. В. Николаев и его ученики М. В. Юдина, В. В. Софроницкий и др.). Продолжая и развивая на новой основе реалистич. традиции крупных представителей рус. П. кон. 19 — нач. 20 вв., лучшие сов. пианисты сочетают в своей игре правдивую и содержательную передачу авторского замысла с высоким технич. мастерством. Достижения сов. П. принесли мировое признание сов. пианистич. школе. Мн. сов. пианисты получили премии (в т. ч. первые) на международн. конкурсах. В сов. консерваториях с 1930-х гг. ведутся специальные курсы по истории, теории и методике П.

Лит.: Г е н и к а Р., История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы, ч. 1, М., 1896; е г о ж е, Из летописей фортепиано, СПБ, 1905; К о г а н Г., Советское пианистическое искусство и русские художественные традиции, М., 1948; Мастера советской пианистической школы. Очерки под ред. А. Николаева, М., 1954; А л е к с е е в А., Русские пианисты, М.—Л., 1948; е г о ж е, История фортепианного искусства, ч. 1—2, М., 1962—67; Р а б и н о в и ч Д., Портреты пианистов, М., 1962, ²1970; M a r m o n t e l A. Fr., Les pianistes célèbres, P., 1878; B i e O., Das Klavier und seine Meister, Münch., 1898, ²1921; R a p i n E., Histoire du piano et des pianistes, Lausanne—P., 1904, ²Bologna, 1969; N i e m a n n W., Meister des Klaviers, B., 1919, ²1921; B r o w e r H., Modern masters of the keyboard, Freeport, N. Y., 1926, ²1969; B r o o k D., Masters of the keyboard, L., 1946, ²Westport (Conn.), 1971; C a s e l l a A., Il pianoforte, Mil., 1954; L o e s s e r A., Men, women and pianos, N. Y., 1954; S c h o n b e r g H., The great pianists, N. Y., 1963; R a n g e H. P., Die Konzert-Pianisten der Gegenwart, ²Lahr-Schwarzwald, 1964; K a i s e r J., Grosse Pianisten in unserer Zeit, Münch., 1965; C h a p i n V., Giants of the keyboard, Phil.— N. Y., 1967. *Г. М. Коган.*

ПИАНИ́НО (итал. pianino, букв.— маленькое фортепьяно) — наиболее совершенная из разновидностей *фортепьяно* с вертикальным расположением струн, деки и механики. Предшественником П. является вертикальное фп., сконструированное в 1739 Д. Дель Мела (Италия). Конструкторы П. преследовали цель создания портативного инструмента, способного в бытовых условиях заменить рояль. Первые П. изобретены американцем Дж. И. Хокинсом (дек. 1800) и австрийцем М. Мюллером (янв. 1801). В 1802 Т. Лаудом (Великобритания) создано вертикальное фп. с перекрёстными струнами. В результате ряда усовершенствований в сер. 19 в. П. приобрело совр. форму (чугунная рама, перекрёстные струны, механика с нижним и верхним расположением демпферов, диапазон 7 октав). Наиболее распространённые П.— т. н. кабинетные — имеют



ширину корпуса 1450—1500 *мм* и высоту ок. 1250—1400 *мм*. Высота совр. малого П. с укороченной механикой над клавиатурой — 1000—1100 *мм*, а т. н. миниатюрно с механикой ниже клавиатуры — 825—900 *мм*. По сравнению с роялем П. обладают меньшими силой и красочностью звука. Нек-рые фабрики выпускают концертные П.— высотой до 1600 *мм*, более звучные, чем обычные П., с диапазоном до $7^1/_4$ октав. Однако, несмотря на эти усовершенствования, П. остаётся бытовым инструментом.

Лит.: Б р а ж н и к о в М., Фортепиано, М., 1967, с. 47—48; З и м и н П., История фортепиано и его предшественников, М., 1968; C l o s s o n E., Histoire du piano, Brux., 1944; C a s e l l a A., Il pianoforte, Mil., [1956]. *В. И. Сисаури.*

PIANISSIMO (пианиссимо, точнее пьяниссимо, итал., букв.— очень тихо)— см. *Piano*.

PIANO (пиа́но, точнее пьяно, итал., букв.— тихо; сокращённое обозначение p) — одно из важнейших динамич. обозначений (см. *Динамика*). По смыслу составляет антипод к обозначению *forte*. Наряду с итал. термином «Р.» в странах нем. языка иногда применяется обозначение leise, в странах англ. языка — soft (сокр. so). В России в кон. 17 в. в том же значении использовался термин «тихо» (встречается в рукописях партесного пения). В многохорной музыке и в произведениях «концертирующего стиля» смысл Р. нередко приобретало обозначение echo (см. *Эхо*). Обозначения piano и forte ранее всего были использованы Дж. Габриели (1597). Производным от Р. является обозначение pianissimo (пианиссимо, точнее пьяниссимо, итал., от piu piano или piano piano, букв.— очень тихо, сокращённое обозначение — pp). Промежуточный между Р. и pianissimo динамич. оттенок — mezzopiano (мецциопиано, точнее меццопьяно, итал., букв.— не слишком тихо). В 19 в. пользовалось распространением обозначение fortepiano (фортепиа́но, точнее фортепья́но, итал., сокращённо—fp), предписывающее исполнение данного звука (аккорда) forte с мгновенным переходом после него к звучанию Р. Позднее для обозначения мгновенного перехода от forte к Р. стали применять термин sforzando. Ещё в 18 в. термин «Р.» использовался и с такими уточняющими итал. определениями, как meno (ме́но — менее), molto (мо́льто — очень), poco (по́ко — довольно), quasi (куа́зи — почти) и др. В 19 в. композиторы стали прибегать и к обозначениям меньших, чем pianissimo, степеней громкости — вплоть до pppppp (в пьесе «Осень» из фп. цикла «Времена года» П. И. Чайковского).

ПИАНО́ЛА (англ. pianola)— приставное устройство, превращающее обычное фп. в механическое. Разновидности П. выпускались под разл. назв., в т. ч. Вельтеминьон, фонола и др. Сконструирована в 1897 амер. инженером Э. С. Вотеем. Каждой клавише фп. в П. соответствовал особый молоточек. В первых конструкциях молоточки приводились в действие от вращаемого

рукояткой вала, на поверхности к-рого были расположены выступы в определённой, индивидуальной для каждого исполняемого произв. последовательности. Посредством сложного пневматич. механизма молоточки приводились в движение и ударяли по клавишам. В кон. 19 — нач. 20 вв. П. была усовершенствована — управление клавишами стало осуществляться при помощи бумажных перфорированных лент. П. воспроизводила исполнение известных пианистов нач. 20 в. С появлением фонографа и распространением граммофона и магнитофона П. вышла из употребления. *В. П. Сисаури.*

ПИА́СТРО (Piastro)— амер. скрипачи, братья (родом из России). И о с и ф Б о р и с о в и ч П. (псевд. Борисов) [5 (17) II 1889, Керчь — 14 V 1964, Монровия, Калифорния]. В 1912 окончил Петерб. консерваторию по классу скрипки у Л. С. Ауэра (одноврем. занимался также по композиции). Концертировал в городах России. Организовал в Петербурге струн. квартет (имени Ауэра). С 1918 гастролировал в Турции и Греции. В 1920 поселился в США. Был концертмейстером симф. оркестра в Лос-Анджелесе, руководил детским оркестром в Голливуде, вёл преподавательскую деятельность. Автор оперы «Лолита», Крымской рапсодии для скрипки и фп. (1920; в орк. версии исп. в Сан-Франциско, 1938). Известен также как художник-пейзажист. С 1924 чл. Амер. академии живописи.

М и х а и л Б о р и с о в и ч П. [7 (19) VI 1892, Керчь — 10 IV 1970, Нью-Йорк]. В 1910 окончил Петерб. консерваторию по классу скрипки у Л. С. Ауэра. В 1914—19 гастролировал по странам Азии (в т. ч. в 1917 в Индии). В 1920 поселился в США. Был концертмейстером симф. оркестра в Сан-Франциско (1925—1931), затем Нью-Йоркского филармонич. оркестра под упр. А. Тосканини (1931—37). С 1941 дирижёр оркестра Радио «Longines symphonette». Преподавал (среди его учеников — С. Харт).

Лит.: М ы ч к о М е г р и к А., Русское искусство в Индии, «Рампа и жизнь», 1917, № 15. *И. М. Ямпольский.*

ПИА́ТТИ (Piatti) А л ь ф р е д о Карло (8 I 1822, Бергамо — 18 VII 1901, Крочетта-ди-Моццо, близ Бергамо)— итал. виолончелист и композитор. Сын виолончелиста А н т о н и о П. (1801—78). Учился с 5-летнего возраста у Дж. Дзанетти, затем — у В. Мериги в консерватории в Милане (1832—37). Конц. деятельность (продолжалась ок. 60 лет) начал с 1838 в Италии. Гастролировал во мн. странах, в т. ч. в России (в 1845 играл с пианистом Т. Дёлером в Петербурге и Москве); неоднократно выступал с Ф. Листом (в 1843 в Мюнхене), а также с И. Брамсом. С 1846 работал в Лондоне, был концертмейстером оркестра итал. оперы (1846—49), концертировал как солист (в муз. об-ве «Нац. концерты») и камерный музыкант (в квартете с П. Иоахимом, Л. Рисом и Л. Штраусом; в дуэтах со скрипачами Г. В. Эрнстом, Й. Иоахимом, Г. Венявским), был постоянным участником «Популярных концертов» (1859—98). Периодически выступал в Италии. Игра П., отличавшаяся виртуозностью, в то же время характеризовалась красивым, мягким, пластичным тоном; исключительно музыкальная фразировка П. (хотя иногда недостаточно эмоциональная) отражала тонкое понимание стиля исполняемой музыки. У П. учились и совершенствовались мн. видные виолончелисты, в т. ч. Р. Гаусман, Х. Беккер, У. Э. Уайтхауз. П.— автор мн. соч. для виолончели, в т. ч. 2 концертов с оркестром (1874, 1877), сонаты для виолончели с фп., концертино для фп. (1863), фантазий на оперные и др. темы (в т. ч. «Фантазия на оригинальную тему» ор. 3, посв. Матв. Ю. Вильгорскому), пьес для 2 виолончелей с фп. А. Г. Рубинштейн посв. П. 1-й концерт для виолончели с оркестром a-moll. П. принадлежат редакции сонат композиторов 18 в. (П. А. Локателли, Н. Порпоры, О. Арнести, Б. Марчелло, Л. Боккерини и др.), а также виолончельные транскрипции фп. пьес Ф. Мендельсона, И. Брамса и др. В педагогич. репертуаре сохранились его 12 каприсов ор. 25 для виолончели соло.

Лит.: L a t h a m M., Alfredo Piatti, L., 1901; G e d d o A., Bergamo e la musica, Bergamo, [1958]. *Л. С. Гинзбург.*

ПИА́Ф (Piaf) Эдит (наст. имя и фам.— Эдит Джованна Г а с ь о н, Gassion) (19 XII 1915, Париж — 11 X 1963, Плаккассье, близ г. Грас, Франция) — франц. эстрадная певица, актриса мюзик-холла, драм. т-ра и кино. Дочь исполнительницы эстр. песенок А. Майяр (псевд., наст. фам.— Лин Марса) и странствующего акробата Л. Гасьона, в выступлениях к-рого участвовала с 8-летнего возраста, исполняла вок. номера; это было началом первого, «уличного», этапа карьеры П., продолжавшегося до 1935. Затем выступала под псевдонимом П. в парижском кабаре «Жерни», в мюзик-холле, в цирке Медрано и на Зимнем велодроме. С 1936 записывалась на грампластинки и участвовала в передачах «Радио-сите». В том же году начала работать с поэтом Р. Ассо и комп. М. Монно, в сотрудничестве с к-рыми сложились осн. черты её репертуара 1940-х гг. Исполнявшиеся ею песни — лирич. автопортрет самой П.; его фон — простая, неск. сентиментальная мелодия, окрашенная в характерные тона парижского фольклора. Демократич. манера исп. оставалась доминирующей в творчестве П. Продолжая традиции эстр. певцов и певиц И. Жорж, М. Дамиа и М. Дюба, П. в гораздо большей степени, чем они, обращалась к горестям и радостям бедноты парижских предместий — подлинному герою песен П. Доступность иск-ва П., её одарённость и мастерство, экспрессия исполнит. манеры, богатый красками голос принесли П. огромную популярность. П. создала свой оригинальный артистич. стиль, во многом связанный со школой франц. драм. актёра. С 1938 П. снималась в кино (в 8 фильмах, среди к-рых —«Безымянная звезда», 1945, реж. М. Блистен, «Париж продолжает петь», 1951, реж. П. Монтазель, «Если бы о Версале поведали мне», 1953, реж. С. Гитри, «Френч-канкан», 1954, реж. Ж. Ренуар). «Песенный театр» П. объединил таких композиторов и поэтов, как Монно, М. Эмер, А. Конте. Музыка и тексты нек-рых исполнявшихся П. песен принадлежат ей («Жизнь в розовом свете»). Среди певцов, получивших признание благодаря П.,— Ш. Азнавур, Ж. Мустаки. В 1940 Ж. Кокто написал специально для П. пьесу «Равнодушный красавец» (пост. в «Буфф-Парижьен»). С 1945 выступала с вок. ансамблем «Спутники песни». В последние годы творчества П. привлекали не столько острота сюжета, сколько глубина содержания песен. Её репертуар обогатился поэмами не ситуаций, а настроений и состояний; мелодич. рисунок новых песен требовал всё более сложного, порой изощрённого инстр. сопровождения. Творчество П. 2-й пол. 1950-х гг.— возвращение к простоте лирич. исповеди (песня с музыкой Дюмона «Нет, я не жалею ни о чём», 1956). С 1960, тяжело больная, П., неоднократно покидая сцену, возобновляла выступления, к-рые имели постоянный успех. П.— автор неск. книг, содержащих высказывания об особенностях иск-ва эстрады.



С о ч.: Au bal la chance, P.— Gen., 1958 (рус. пер. — в кн.: На балу удачи..., М., 1965); Ma vie, P., [1964].

Лит.: B a r l a t i e r P., Edith Piaf, cendrillon, devenue vedette, P., [1949]; К о н ч а л о в с к а я Н., Песня, собранная в кулак, М., 1965; C h a r l e s J., Cent ans de musikhall, Gen., 1956; B l i s t è n e M., Au revoir Edith, P., 1963 (рус. пер.— в кн.: Эдит Пиаф... На балу удачи... (Воспоминания М. Блистайна, М., 1965); H i e g e l P., Edith Piaf, Monte Carlo, 1962; B e r t e a u t S., Piaf Récit, P., [1969]; C o s t a z G., Edith Piaf. Choix de chansons, P., [1974].

ПИ́ГРОВ Константин Константинович [по уточнённым данным, 26 X (7 XI) 1876, с. Малая Джалга, ныне Ставропольского края — 22 XII 1962, Одесса]— сов. хор. дирижёр и педагог. Засл. деят. иск-в УССР (1956). В 1901 окончил регентские классы петерб. Придв. певч. капеллы, где занимался у А. К. Лядова (гармония), И. А. Вишневского, Н. А. Соколова. С первых лет творч. и муз.-обществ. деятельности П. выдвинулся в число ведущих хор. дирижёров России. Создавал любительские хор. коллективы, устраивал концерты для рабочих Ставрополя, Ростова-на-Дону, Одессы, руководил церк. хорами (с к-рыми давал также общедоступные концерты, исполняя нар. песни и классич. произв.). В 1930—40 жил в Молдавии; в 1930 организовал в Тирасполе самодеят. хор из молд. рабочих и колхозников и был до 1940 его художеств. руководителем. Этот коллектив стал одним из лучших в республике (с 1936 — проф. капелла «Дойна»). С 1944 П. возглавлял организованный по его инициативе хор студентов Одесской консерватории, к-рый вскоре стал образцовым художеств. коллективом (удостоен золотой медали на 6-м Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Москве, 1957). В 1920—30 и с 1936 преподавал в Одесской консерватории (с 1946 профессор), где организовал кафедру хор. дирижирования (в 1936) и был её руководителем до конца жизни. Среди учеников — А. М. Авдиевский, М. П. Гринишин, Е. В. Дущенко, Д. С. Загрецкий, В. И. Шип.

В своей творч. практике П. опирался на лучшие традиции рус. хор. школы; во мн. вопросах хор. иск-ва был новатором. Работая с хорами, добивался высокого технич. совершенства исполнения. П. принадлежат уч. пособия, в к-рых обобщён его многолетний опыт работы хормейстера и педагога: «Руководство хором» (на укр. яз.—Київ, 1956, на рус. яз.— М., 1964) и «Сольфеджио» (совм. с В. И. Шипом, 1970) для дирижёрско-хор. отделений муз. училищ.

Лит.: Орфеев С., Большой мастер советской хоровой культуры, «Правда Украины», 1956, 22 дек.; Лехницкий Б., Художник и педагог, «Знамя коммунизма», [Од.], 1961, 8 апр.; «СМ», 1963, № 6 [Памяти ушедших]; Серебрій А., Богата спадщина, «Культура і життя», 1976, 11 листопад.

М. Д. Кацева.

ПИЗЕ́НДЕЛЬ (Pisendel) Иоганн Георг (26 XII 1687, Кадольцбург, близ г. Фюрт — 25 XI 1755, Дрезден)— нем. скрипач и композитор. С детских лет был певчим (сопранист), с 1703 скрипачом капеллы в Ансбахе (ученик Ф. А. Пистокки и Дж. Торелли). С 1712 скрипач, с 1728 концертмейстер придв. капеллы в Дрездене, завоевавшей под его рук. европ. известность. Посетил в 1714 Париж, в 1716 Венецию, где совершенствовался у А. Вивальди (последний посвятил ему ряд своих скрипичных концертов и сонат), в 1717 — Рим и Неаполь. П. был выдающимся нем. скрипачом 1-й пол. 18 в., сочетавшим в своём иск-ве исполнит. традиции старонемецкой школы с новыми веяниями совр. ему итал. и франц. скрипичных школ. Виртуозная техника многоголосной игры на скрипке, а также произв. П. оказали влияние на формирование творчества И. С. Баха. В 1709 Бах познакомился с П. во время его приезда в Веймар. П. встречался также со мн. выдающимися нем. музыкантами: И. Ф. Фашем, И. Кванцем, И. А. Хассе, Г. Ф. Телеманом и др.

Автор 7 скрипичных концертов, concerti grossi, сонаты для скрипки соло и др. (большинство произв. осталось в рукописях). Среди учеников П.—Ф. Бенда, И. Г. Граун.

Лит.: Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923; Engel H., Das Instrumentalkonzert, Lpz., 1932; Schnoor H., Vierhundert Jahre Deutscher Musikkultur, Dresd., 1948; Jung H. R., J. G. Pisendel, «Musica», 1955, № 11.

И. М. Ямпольский.

ПИКАЙЗЕН Виктор Александрович (р. 15 II 1933, Киев)— сов. скрипач. Сын скрипача засл. арт. УССР Александра Абрамовича П. (р. 1910). Обучался игре на скрипке в муз. школе-десятилетке при Киевской консерватории у И. А. Гутмана (1939—41) и в Алма-Ате (1941—44), где занимался под рук. отца, затем в Муз. школе-десятилетке им. Гнесиных в Москве у Д. Ф. Ойстраха. В 1957 по классу Ойстраха окончил Моск. консерваторию, в 1960 — аспирантуру. Лауреат Междунар. конкурсов скрипачей им. Я. Кубелика в Праге (1949, 2-я пр.), им. королевы бельгийской Елизаветы в Брюсселе (1955, 5-я пр.), им. М. Лонг и Ж. Тибо в Париже (1957, 2-я пр.), им. П. И. Чайковского в Москве (1958, 2-я пр.), им. Н. Паганини в Генуе (1965, 1-я пр.). С 1957 солист Московской филармонии. П.— активный пропагандист сов. музыки. Был первым исполнителем концерта для скрипки с оркестром Б. А. Чайковского (1970), сонаты-монолога для скрипки соло А. И. Хачатуряна (1976) (оба произв. посв. П.). Гастролирует во многих странах. Запись П. «24 каприччи для скрипки соло» Н. Паганини удостоена «Гран при» фирмы «Шан дю монд» в Париже.

Лит.: Гайдамович Т., Результат поисков, «СМ», 1969, № 6.

И. М. Ямпольский.

ПИ́ККЕЛЬ Иван Христианович [1829, Нюрнберг— 23 XI (6 XII) 1902, место смерти неизв.]— рус. скрипач. По национальности немец. Окончил Лейпцигскую консерваторию по классу скрипки у Ферд. Давида. Участвовал в концертах Гевандхауза. В 1847 переселился в Петербург. Играл в оркестре Итал. оперы, с 1855 концертмейстер оркестра рус. оперы. С 1859 выступал в симф. концертах РМО. Был участником разл. струн. квартетов, в т. ч. квартета Петерб. отделения РМО (с 1855—1-я, в 1868—89 —2-я скрипка).

ПИККОЛО (от итал. piccolo — маленький)— термин, применяемый для обозначения наименьшего по размерам и наиболее высокого по звучанию муз. инструмента к.-л. семейства. Напр., скрипка-П., кларнет-П. и др. Чаще всего П. наз. флейту-пикколо (см. *Флейта*).

ПИКО́К Владимир Робертович [12(24)II 1875— 1 III 1943] — сов. певец (лирико-драм. тенор). Брал уроки пения у И. П. Прянишникова в Петербурге, совершенствовался в Италии. В 1905—06 пел в Иркутской опере, в 1906—16 — в Оперном т-ре Зимина в Москве, в 1916—28 — в Большом т-ре.

П. обладал большим актёрским дарованием, исполнял преим. характерные партии, в их числе лучшие— Звездочёт; Бомелий («Царская невеста»). Среди партий — Трике; Карл VII («Орлеанская дева»), Пансий («Чародейка»), Чекалинский («Пиковая дама»), Вагоа («Юдифь») и др. Впервые в Москве исполнил партии Нерона («Камо грядеши» Нугеса, 1910), Пинкертона (1911).

Лит.: «Театр», 1911, № 980, с. 6; Гозенпуд А. А., Русский оперный театр между двух революций. 1905—1917, Л., 1975, с. 250, 256—57, 266.

О. М. Кабалевская.

ПИ́КСИС (Pixis) Фридрих Вильгельм (Бедржих Вилем) (12 III 1786, Мангейм — 20 X 1842, Прага) — нем. скрипач и педагог. Ученик И. Френцля. Вместе с братом Иоганном Петером П. (10 II 1788, Мангейм — 22 XII 1874, Баден-Баден), пианистом, концертировал во мн. городах Германии, Дании, России, в Праге. В Вене занимался по композиции у И. Г. Альбрехтсбергера. В 1811—42 профессор Пражской консерватории. Как педагог П. заложил основы чеш. скрипичной школы. Среди его учеников — Й. Славик, Я. Н. Калливода, М. Мильднер и др. Большую роль в развитии музыкальной жизни Праги сыграла деятельность струнного квартета, мн. годы возглавлявшегося П.

Лит.: Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923; Wasielewsky W. J., Die Violine und ihre Meister, Lpz., 1927.

И. М. Ямпольский.

ПИ́ЛАРЖ (Pilař) Карел (р. 30 X 1899, Стара-Пака) — чеш. мастер смычковых инструментов. Учился у А. Чермака в г. Кутна-Гора (1913—16). Совершенствовался в Берлине, а также в Праге (у О. Шпидлена). С 1924 живёт в г. Градец-Кралове. Изготовлял инструменты по итал. моделям. Применял светло-жёлтый, оранжевый или красно-коричневый лаки. Приобрёл известность как реставратор старинных инструментов. Его учениками являются мн. чеш. мастера, в т. ч. Я. Застава, И. Михалек, Я. Я. Горак, а также дочь В е р а П. (р. 29 II 1928). Его сын — В л а д и м и р П. (р. 20 IV 1926, Градец-Кралове), учившийся у отца, затем у П. Шпидлена в Праге, изготовляет скрипки, альты и виолончели гл. обр. на основе моделей А. Страдивари (отличаются от них завитками). По стилю выполнения его технически совершенные инструменты близки работам Шпидлена. Лак обычно золотистого цвета. На Междунар. конкурсе скрипичных мастеров им. Г. Венявского в Познани в 1962 получил 1-ю премию за свою скрипку. Сын Владимира П. — Т о м а ш П. (р. 1950) получил 2-е премии за скрипки на Междунар. конкурсах скрипичных мастеров им. А. Страдивари в 1976 в Кремоне (Италия) и им. Г. Венявского в 1977 в Познани (Польша).

Лит.: Jalovec K., Böhmische Geigenbauer, Prag, 1959.

Б. В. Доброхотов.

ПИНКИ́ЛЬО, пинколь, пинкульо, пингольо,— поперечная флейта с 5—6 боковыми отверстиями. Распространена среди индейского населения Перу, Боливии, Сев. Аргентины, Чили, Эквадора. Ствол обычно из тростника, дл. 30—32 *см*. Диапазон ок. 2 октав, однако мелодии, исполняемые на П., ограничиваются октавой, септимой и даже квинтой. Звучание инструмента полное, приятное, характерного «пасторального» тембра. По-видимому, П.— наиболее древний тип продольной флейты аборигенов Центр. Анд.

ПИ́НЦА (Pinza) Эцио (18 V 1892, Рим — 9 V 1957, Стамфорд, Коннектикут, США) — итал. певец (высокий бас). Учился у А. Ведзани в консерватории имени Дж. Б. Мартини в Болонье. Впервые выступил в 1914 в оперном т-ре в Сончино (близ Кремоны) в партии Оровезо («Норма»). Пел в т-рах Милана («Даль Верме», 1916), Турина, Рима (1919—20) и др. городов Италии. В 1922—24 солист «Ла Скала» в Милане. Был участником премьеры оперы «Перон» Бойто. Гастролировал в Буэнос-Айресе (1925), Лондоне, Сан-Франциско, Чикаго, Нью-Йорке. В 1926—48 солист «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке (дебютировал в партии Верховного жреца в «Весталке» Спонтини). Участвовал в Зальцбургском и Флорентийском музыкальных фестивалях. В 1949 впервые выступил в гл. роли в мьюзикле Р. Роджерса и О. Хаммерштейна «Южный Тихий океан» (пост. бродвейским т-ром). Один из лучших оперных певцов 20 в., П. обладал красивым голосом широкого диапазона (исполнял и партии баритона), исключит. вок. техникой, сценич. дарованием. Прославился исполнением моцартовского репертуара (Дон Жуан, Лепорелло, Фигаро; Зарастро — «Волшебная флейта»). Среди др. партий — Мефистофель («Мефистофель» Бойто), маркиз ди Калатрава («Сила судьбы» Верди), Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Эскамильо; Черевик («Сорочинская ярмарка» Мусоргского), Борис Годунов, Салтан, Царь Додон. Снимался в американских кинофильмах (1950, 1951).



Лит.: Тимохин В., Выдающиеся итальянские певцы. Очерки, М., 1962; Lauri-Volpi G., Voci parallele, Mil., [1955] (рус. пер.— Лаури-Вольпи Д., Вокальные параллели, Л., 1972).

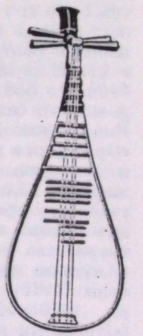
Т. А. Диденко.

ПИОНТКО́ВСКАЯ Валентина Ивановна [1877, Польша — ок. 1915 (1916?), Париж] — рус. певица (лирич. сопрано). Муз. образование получила в Италии. Выступала в т-рах оперетты в Варшаве, Киеве, Москве, Вильнюсе, Одессе и др. В 1910 организовала в Петербурге собственный т-р оперетты. С 1914 жила в Париже, выступала со своей труппой в разл. т-рах Зап. Европы. Обладала голосом своеобразного тембра, небольшого диапазона. Оригинальность трактовки образов, непринуждённость исполнения, тонкое актёрское мастерство, владение иск-вом задорного, жизнерадостного, типичного для оперетты танца создали П. славу одной из популярнейших артисток оперетты. Лучшие роли: Ева, Ганна («Ева», «Весёлая вдова» Легара), Елена («Прекрасная Елена» Оффенбаха).

Лит.: Яр он Г., О любимом жанре, М., 1960, ² 1963; Яниковский М., Советский театр оперетты, Л.— М., 1962.

И. М. Ямпольский.

ПИПА — китайский 4-струнный щипковый муз. инструмент типа *лютни*. Самые ранние упоминания в лит-ре относятся к 3 в., изображения —к 5 в. Имеет грушевидный корпус без резонаторных отверстий и короткую шейку с наклеенным зубчатым грифом. Рёбра его зубцов составляют 4 неподвижных лада, остальные 13—14 ладов в виде узких деревянных планочек расположены на плоской верхней деке. Струны шёлковые (встречаются жильные и металлические), укреплены при помощи колков и струнодержателя. Звук извлекается плектром, но часто и ногтем, к-рому придаётся специальная форма. Обычная длина инструмента — ок. 1000 *мм*, ширина — 300—350 *мм*. Настройка преим. A — d — e — a, диапазон A — a^2, полный хроматич. звукоряд. Применяется как сольный, ансамблевый, орк. инструмент, а также для аккомпанемента пению и сопровождения декламации. Играют на П. сидя, опер ев низ корпуса о колено, а шейку о левое плечо. На П. исполняют гл. обр. лирич. муз. пьесы и программные фантазии. Распространена в Центр. и Южном Китае. С 8 в. стала известна в Японии под назв. бива; бивы изготовлялись разл. размеров.



Лит.: Шнеерсон Г., Музыкальная культура Китая, М., 1952, с. 35; Музыкальные инструменты Китая, М., 1958, с. 14; Gulik R. H. von, The lore of the chinese lute, Tokio, 1940; Buchner A., Musikinstrumente der Völker, Prag, 1968, S. 14.

ПИ́ПКОВ Любомир (6 IX 1904, Ловеч — 9 V 1974, София) — болг. композитор, музыкально-обществ. деятель, педагог, хор. дирижёр. Нар. артист НРБ (1952). Герой Социалистического Труда (1967). Чл. БКП (1944). Учился у отца, П а н а й о т а П. (1871—1942), одного из первых проф. болг. композиторов. В 1926 окончил Гос. муз. академию в Софии по классу фп. Совершенствовался у И. Лефебюра (фп.), композицию изучал под рук. П. Дюка и Н. Буланже в «Эколь нормаль» в Париже, где под влиянием франц. композиторской школы создал свои первые произв., в т. ч. инстр. ансамбли. С 1932 работал в Софии. В 1932—44 был концертмейстером, хоровым, затем дирижёром в Софийской народной опере. В 1932 вместе с П. Стайновым и др. создал об-во «Современная музыка», способствовавшее развитию нац. муз. иск-ва. В 1944—48 был директором Софийской нар. оперы, в 1947—57 — первым секретарём Союза болг. композиторов. С 1948 профессор (класс камерного пения) Гос. муз. академии (с 1954 — Болг. гос. консерватория). Соч. кон. 1920-х— нач. 1930-х гг. связаны с антифаш. тематикой — песня «Всадники» («Конници», 1929) и симф. поэма для хора с оркестром «Свадьба» («Сватба», 1934; одно из первых болг. соч. кантатно-ораториального жанра) написаны на слова поэта-антифашиста Н. Фурнаджиева и посв. Сен-

тябрьскому восстанию 1923; нек-рые песни П. изд. (под псевд. В. Панов) в сб., посв. болг. нелегальному комсомольскому движению. В дни социалистич. революции 1944 были созданы ставшие популярными массовые песни — «Шумите, горы балканские» («Шумете, дебри и балкани»), «Гими болгарских повстанцев» («Химн на българските въстанници») и др., посв. победе над фашизмом; 25-летию восстания 1923 посв. 2-й струн. квартет (1948), «Героическая увертюра» (1949); широко известна в Болгарии музыка П. к кинофильмам «Сентябристы» и «Тревога». В творчестве П., разнообразном по жанрам, осн. место занимают оперы и симф. произв. Большое мастерство композитор проявляет в хоровом письме. П.— автор крупнейшей национальной оперы «Момчил» (по роману «День последний» Загорчинова, 1948), посв. борьбе болгарского народа против бояр и турецких завоевателей 14 в. П. принадлежит первый болгарский струн. квартет. Один из крупнейших болг. композиторов, П. органично претворял в своей музыке метроритмич. и лado-гармонич. особенности болг. нац. муз. фольклора (без прямого цитирования). Ощутимо также влияние М. П. Мусоргского. Ряд произв. П. связан с совр. тематикой. Среди них — «Оратория о нашем времени» (посв. борьбе за мир, 1959) и муз. драма «Антигона-43» (о нар. сопротивлении и жертвах накануне победы, 1963; первая болг. опера на сюжет из совр. жизни). О новых исканиях в области муз. языка свидетельствуют соч. последнего периода творчества — 3-й струн. квартет с литаврами (1966), «Хоровые мадригалы» (1966—68), соната для скрипки соло (1970), «Метроритмические картины» (2 тетради, 1970—72), циклы для фп. «Весенние причуды» («Пролетни приумици») и «От 1 до 15» (1972—73), написанные в камерно-графической манере. П. выступал в печати как муз. и театр. критик — в журн. «Академичен симфоничен оркестр» и «Изкуство и критика». П. неоднократно бывал в СССР (с 1949). Димитровская пр. (1950, 1951, 1952).



Соч.: оперы —Девять братьев Яны (Яните девет братя, 1937, Софийская нар. опера), Момчил (1948, там же), Антигона-43 (1963, там же); для солистов, хора и орк.— Оратория о нашем времени (Оратория за нашето време, 1959), 3 кантаты; для орк.— 4 симфонии (1942, посв. гражд. войне в Испании; 1954; для струн., 2 фп., трубы и ударных; 1969, для струнных), вариации для струн. орк. на тему албанской песни (1953); концерты с орк.— для фп. (1956), скр. (1951), кл. (1969), кларнета и камерного орк. с ударными (1967), конц. симфония для влч. с орк. (1960); концерт для духовых, ударных и фп. (1931); камерно-инстр. ансамбли— соната для скр. и фп. (1929), 3 струн. квартета (1928, 1948, 1966); для фп.— Детский альбом (Детски албум, 1936), Пастораль (1944) и др. пьесы, циклы (сб-ки); хоры, в т. ч. цикл 4 песни (для жен. хора, 1972); массовые и сольные песни, в т. ч. для детей; музыка к фильмам.

Лит. соч.: Избрани статии, София, 1977.

Лит.: Ангелов К., Любомир Пипков, «СМ», 1965, № 8; Илиев К., Любомир Пипков, София, 1958; Коен Л., Любомир Пипков, [София], 1968; Хлебаров И., Костакева М., Друмева К., Любомир Пипков. Студии, София, 1975 (рус. пер.— Друмева К., Костакова М., Хлебаров И., Любомир Пипков, под общ. ред. М. С. Друскина, М., 1976); Хлебаров И., Любомир Пипков, София, 1976.

И. Везнев.

ПИРА́ДОВ Владимир Иосифович (Осипович) [2(14) II 1892, Варшава — 20 IV 1954, Киев] — сов. дирижёр. Нар. арт. Казах. ССР (1943) и УССР (1947). Чл. КПСС с 1951. Муз. образование получил в Тбилисском муз. уч-ще (1910—14), работал оперным дирижёром во мн. городах страны (Тбилиси, Баку, Ташкент, Алма-Ата, Минск, Москва и др.). В 1936—41 дирижёр, в 1950—54 гл. дирижёр Укр. т-ра оперы и балета. С 1950 профессор Киевской консерватории. Дирижировал операми: «Разлом» Фемелиди (1932), «Даиси» Палиашвили (1938), «Иван Сусанин» (1939); «Батрачка» Вериковского (1944), «Богдан Хмельницкий» Данькевича (1953) и др.

Л. С. Кауфман.

ПИРОГО́ВЫ — сов. певцы (басы), братья. Александр Степанович П. [22 VI (4 VII) 1899, Рязань — 26 VI 1964, остров Медвежья Голова на р. Оке, похоронен в Москве], нар. арт. СССР (1937). Деп. Верх. Совета РСФСР 4-го созыва. В 1917—18 учился в Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва по классу пения у В. С. Тютюнника и одноврем. на историко-филологич. ф-те Моск. ун-та. В 1919—22 артист Передвижного т-ра Реввоенсовета Республики; в 1922—24 — «Свободной оперы» (быв. Оперный т-р Зимина); в 1924—54 солист Большого т-ра.



П.— выдающийся сов. певец, обладавший сильным и красивым голосом, большим драм. дарованием, с равным успехом исполнял драм., лирич. и комич. партии басового репертуара. Партии: Мельник; Иван Грозный («Псковитянка»), Гремин; Рене («Иоланта»), Салтан; Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Мефистофель («Фауст» Гуно), Нилаканта. Вершина актёрского и вок. мастерства П.— партия Бориса Годунова (Гос. пр. СССР, 1949).

П.— первый исполнитель на сцене Большого т-ра партий: Степана Разина («Степан Разин» Триодина, 1925), Мага Челия («Любовь к трём апельсинам» Прокофьева, 1927), Свенгали («Трильби» Юрасовского, 1929), Вакуленчука («Броненосец ,,Потёмкин''» Чишко, 1938), Пестеля («Декабристы» Шапорина, 1953). Выдающийся мастер камерного пения; наиболее близка ему была вок. лирика С. В. Рахманинова и Н. А. Римского-Корсакова. Гастролировал за рубежом (Турция, Италия, Югославия, Финляндия). Гос. пр. СССР (1943).

Григорий Степанович [12 (24) I 1885, с. Новосёлки, ныне Рязанской обл.— 20 II 1931, Ленинград]. В 1908 окончил Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва (учился пению у М. Е. Медведева и Л. Д. Донского). В том же году дебютировал в частной антрепризе Шумского в Ростове-на-Дону, в 1909 — в Мариинском т-ре (Петербург). В 1910—21 солист Большого т-ра, затем до конца жизни гастролировал в оперных театрах страны. П. обладал голосом тёплого и красивого тембра, обширного диапазона, ровным по звучанию во всех регистрах. Исполнял самые разнообразные партии от низких басовых до баритоновых. Партии: Борис Годунов, Досифей; Додон («Золотой петушок»), Руслан, Галицкий, Нилаканта; Мефистофель («Фауст» Гуно), Дон Базилио («Севильский цирюльник»). Вёл большую конц. деятельность. В его обширном репертуаре особое место занимали романсы А. С. Даргомыжского и С. В. Рахманинова. П.— один из первых сов. певцов, выступавших за рубежом (с 1923, Германия, Дания, Чехословакия, Румыния).



Имя братьев Александра и Григория П. присвоено Рязанскому обл. муз. уч-щу. Проф. певцами были также Алексей Степанович П., по сцене Пирогов-Окский [р. 9(21) II 1895], и Михаил Степанович П. [17(29)XII 1887—1933].

Лит.: Ремезов И., Г. С. Пирогов, М.—Л., 1951; Александр Степанович Пирогов, М., 1953 (буклет); Катульская Е., О друге и соратнике, «СМ», 1964, № 10; Львов М., Русские певцы, М., 1965; Грошева Е., Певец с окских берегов. К 75-летию со дня рождения А. С. Пирогова, «СМ», 1969, № 8.

ПИРРО́ (Pirro) Андре (12 II 1869, Сен-Дизье, Верхняя Марна — 11 XI 1943, Париж) — франц. музыковед и органист. Сын органиста и комп. Жана П. (1813—1885). Занимался в Парижской консерватории у С. Франка и Ш. М. Видора. Преподавал в Париже: в «Схола канторум» (с 1896), в Школе высших социальных исследований (с 1904) и Сорбонне (1912—37), где был преемником Р. Роллана. Сотрудничал в «Энциклопедии музыки и словаре консерватории» А. Лавиньяка (написал раздел «Искусство органистов»). Осн. область науч. интересов П.— творчество И. С. Баха, Г. Шюца, Д. Букстехуде, деятельность франц. органистов и клавесинистов 17—18 вв. (Л. К. Дакен, Ф. Куперен, Н. А. Лебег, Л. Маршан, А. Резон, Ж. Титлуз). Наиболее значит. работы П. посв. И. С. Баху, среди них выделяется его докторская диссертация «Эстетика И. С. Баха» (1907). П. стремился истолковать содержание иск-ва Баха и его предшественников, исходя из изобразит. значения мелодич. тем (фраз, оборотов, интонаций), непосредственно передающих смысл слова (в вок. соч.),— восхождение, подъём и спуск, изображение креста, шагов, воли и т. п. Однако эта концепция символики ведёт к суженному истолкованию глубоких, ёмких, многогранных художеств. образов Баха.

Соч.: L'orgue de J.-S. Bach, P., 1895 (премия франц. Академии художеств, 1897); J.-S. Bach, P., 1906, nov. éd., [1949]; Descartes et la musique, P., 1907; L'esthétique de J.-S. Bach, P., 1907; H. Schütz..., P., 1913; D. Buxtehude, P., 1913; Les clavecinistes, P., 1924; La musique à Paris sous le règne de Charles VI, Strasb., 1930; La musique française du moyen-âge à la Révolution, P., 1934 (совм. с A. Gastoué, V. Leroquais); Histoire de la musique de la fin du XIV-e siècle à la fin du XVI-e, P., 1940.

Лит.: Rokseth Y., Andre Pirro, «Revue de Musicologie», 1944, v. 23, p. 25—42; Fédorov V., Andre Pirro und Y. Rokseth, «Die Musikforschung», 1950, [Bd]3.

Т. Н. Соловьёва.

ПИРС (Peerce) Жан (наст. имя и фам.— Джэкоб Пинкус Перельмут, Perelmuth) (р. 3 VI 1904, Нью-Йорк) — амер. певец (лирико-драм. тенор). В 1932 начал выступать с разл. нью-йоркскими танц. и джазовыми оркестрами. Брал уроки пения у Э. Рокас, Э. Мак-Лелан и Дж. Боргетти; с 1933 солист Радио в Нью-Йорке. Пел в оперных т-рах Сан-Франциско, Лос-Анджелеса и др. городов США. Получил известность после выступления в Балтиморском оперном т-ре в партии Альфреда (1938), одной из лучших в его репертуаре (исполнял эту партию в СССР в 1956). В 1941—63 солист «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк). Один из выдающихся представителей амер. вок. школы, отличается высокой муз.-сценич. культурой, ярким темпераментом, вок. техничу. мастерством. Выступал гл. обр. в драм. партиях, с подчёркнутыми эмоциональными контрастами, напряжёнными конфликтами, преим. в итал. оперном репертуаре. Гастролировал во мн. странах мира, неоднократно в СССР (в 1963 с сольными концертами). В 1970 выступал в оперетте (в гос. опере в Вене и гор. оперном т-ре в Мюнхене), в 1971 — в мьюзикле («Скрипач на крыше» Бока, бродвейский т-р). Участвовал в исп. «Колоколов» С. В. Рахманинова под упр. автора. Снимался в муз. фильмах. Партии: Герцог; Рудольф («Богема»), Эдгар («Лючия ди Ламмермур»), Фауст, Каварадосси; Дон Оттавио («Дон Жуан»).

Лит.: Попов Ин., Жан Пирс, «Советская культура», 1956, 5 июля; Opera stars in the sun..., N. Y., 1955, p. 27—31.

В. И. Зарубин.

ПИРС (Pears) Питер (р. 22 VI 1910, Фарнем, Суррей) — англ. певец (лирико-драм. тенор). В 1934 окончил лондонский Корол. муз. колледж, в к-ром учился у Э. Герхардта. Дебютировал как камерный певец в 1933 в Лондоне, где и продолжал работать. Пел в хоре Би-Би-Си (1934—37) и хор. коллективе «Новые английские певцы» (1936—38). Гастролировал с Б. Бриттеном, исполнявшим партию фп. (с 1939 в Великобритании, с 1946 в др. странах Европы; в 1963—64 в СССР). П.— гл. пропагандист его творчества. Солист т-ров «Сэдлерс-Уэллс» (1943—46) и «Ковент-Гарден» (1948), в к-рых выступал в операх Бриттена. Основал совм. с Бриттеном Английскую оперную труппу (1947; ставились его камерные оперы) и фестиваль в Олдборо (с участием Э. Крозьера в 1948). П.— первый исполнитель гл. партий в операх Бриттена: Питер Граймс (1945), Альберт Херринг (1945), Билли Бадд (1951) в одноим. произв.; пел также партии Квинта («Поворот винта», 1954), Ашенбаха («Смерть в Венеции», 1973) и др. П.— первый исполнитель соч. М. Типпетта, Л. Беркли и др. совр. англ. композиторов. Неоднократно выступал с гитаристом и лютнистом Дж. Бримом. С 1970 президент Объединённого об-ва музыкантов. Исп. П. отличается исключит. музыкальностью, одухотворённостью, богатством тембровых красок, тонкостью нюансировки. Среди др. партий — Пандар («Троил и Крессида» Уолтона), Тамино («Волшебная флейта»), Вашек («Проданная невеста»). Выступает также как солист в ораториях и кантатах И. С. Баха. В 1948—76 П. ред. (совм. с Бриттеном) соч. Г. Пёрселла.

Соч.: Путь певца, «СМ», 1965, № 2.

В. В. Тимохин.

ПИРУ́МОВ Александр Иванович (р. 6 II 1930, Тбилиси) — сов. композитор. Чл. КПСС с 1960. В 1949 окончил муз. школу-десятилетку в Тбилиси по классу фп.; в 1956 — Моск. консерваторию по классу композиции у Д. Б. Кабалевского, в 1960 под его рук.— аспирантуру. С 1958 преподаватель класса композиции муз. уч-ща при Моск. консерватории, с 1962 — Моск. консерватории (с 1971 доцент). Его «Прелюдия» и «Токката» для фп. входили в обязательную программу второго тура 2-го Междунар. конкурса пианистов им. Чайковского в Москве (1962), «Скерцо» для фп.— в обязательную программу второго тура 5-го Междунар. конкурса пианистов им. Чайковского (1974).

Соч.: для солистов, хора и орк.—оратория Дни октября (сл. Ю. Б. Лукина, по Джону Риду, 1967), Реквием в память воина-брата (сл. сов. поэтов — участников Великой Отечеств. войны 1941—45, 1975); для орк. — 4 симфонии (1956; для струнных и ударных, 1963; 1965; 1973); концерт-вариации для фп. с орк. (1972); камерно-инстр. ансамбли — 4 струн. квартета (1954, 1955, 1959, 1967); для фп.— соната (1973), сонатины (1961, 1966), Детский альбом (24 пьесы, 1968), вариации на тему Б. Бартока (1968); для органа — 5 прелюдий (1967); для голоса с фп.— циклы песен, в т. ч. на стихи Р. Гамзатова (1967), Поэма для баритона (сл. Р. Тагора, 1955), песня Привет Москве (сл. Г. Эмина, 1954); хоры а cappella — циклы Письмена (сл. Гамзатова, 1965), Четыре стихотворения (сл. А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Гамзатова, В. В. Маяковского, 1972), Сквозь тысячи лет (сл. Маяковского, 1977); музыка к фильмам, теле- и радиопостановкам и др.

Лит.: Лахути А., Александр Пирумов, М., 1960; Берков В. О., Камерная музыка Пирумова, в сб.: Музыка и современность, вып. 2, М., 1963.

ПИ́СТОН (Piston) (наст. фам.— Пистоне, Pistone) Уолтер (р. 20 I 1894, Рокленд, США) — амер. композитор и педагог. По национальности итальянец. В 1912—16 учился живописи, игре на фп. и скрипке. В 1924 окончил Гарвардский ун-т, в 1924—26 совершенствовался у Н. Буланже в Амер. консерватории в Фонтенбло (близ Парижа). С 1926 преподавал в Гарвардском ун-те (с 1944 профессор и рук. кафедры композиции); среди учеников — Л. Бернстайн. Пользовался высоким авторитетом как педагог и композитор. Написал ряд крупных соч. по заказу Лиги композиторов, фондов Э. Кулидж, С. А. Кусевицкого, Междунар. об-ва композиторов и музыкантов, Джульярдской муз. школы. Для орк. соч. характерны насыщенность и напряжённость звучания (иногда включают эпизоды более прозрачной фактуры); особенно выразительны медленные части. Музыка его не носит нац. амер. характера. В нек-рых соч. П. использует элементы джаза. П.— автор книг по гармонии, контрапункту, оркестровке, являющихся обязательными учебными

пособиями для амер. колледжей. Занимает почётные должности, имеет ряд степеней; получил награды и премии, в т. ч. пр. Гуггенхейма (1934), Пулицера (за 3-ю и 7-ю симфонии, 1948, 1961).

Соч.: балет — Фантастический флейтист (Incredible flutist, 1938, Бостон); для орк.— 8 симфоний (1937, 1942, 1947, 1950, 1954, 1955, 1960, 1965), симфониетта (1941), Праздничная увертюра для Линкольн-сентер (Festival overture for Linkoln-Center, 1967), сюиты (1929; 1938, из балета Фантастический флейтист; 1948), концерт (1933), Фанфара сражающимся французам (Fanfare for the fighting French, 1943), 3 эскиза Новой Англии (1959), ричеркар (1967) и др. пьесы; для инструмента с орк.— концерты: для 2 фп. (1957), 2 для скр. (1939, 1960), для альта (1957), для кларнета (1967), концертино для фп. и камерного орк. (1937), прелюдия и Allegro для органа и струнных (1943), каприччо для арфы и струнных (1963); камерно-инстр. ансамбли — сонаты и сюиты для разл. инструментов с фп., фп. трио, 3 пьесы для духовых (1926), партита для скр., альта и органа (1944), 5 струн. квартетов (1933, 1935, 1947, 1951, 1962), фп. квартет (1964), квинтеты — фортепьянный (1949), флейтовый (1942), духовой (1956); для фп.— соната (1926) и др. пьесы; для хора — Карнавальная песнь (Carnival song, 1938) и др.

Лит. соч.: Principles of harmonic analysis, Boston, 1933; Harmony, N. Y., 1941; Counterpoint, N. Y., 1947; Orchestration, N. Y., 1955; Problems of intonation in the performance of contemporary music, в кн.: Instrumental music, ed. by D. G. Hughes, Cambr., 1959.

Лит.: Slonimsky N., Walter Piston, в кн.: American composers on American music, ed. by H. Cowell, Stanford, 1933; Citkowitz I., Walter Piston — classicist, «Modern music», 1936, Jan.-Febr.; Copland A., The new music, N. Y., 1968; его же, A businessman who wrote music on sundays, «Music and musicians», 1960, November, p. 18—33; Carter E., Walter Piston, «MQ», 1946, v. 32, № 3, p. 354—73; Goss M., Modern music makers, N. Y., 1952; Classified chronological catalog of works by the U. S. composer Walter Piston, «Boletin interamericano de musica», 1959, № 9—10, p. 59; Westergaard P., Conversation with Walter Piston, в кн.: Perspectives on American composers, N. Y., 1971, p. 156—83; Hitchcock H. W., Music in the United States: a historical introduction, N. Y., 1974.

С. Ю. Сигида.

ПИСТО́Н (франц. piston, от итал. pistone — поршень). 1) У медных духовых муз. инструментов *вентиль* цилиндрич. формы. 2) Сокращённое название *корнет-а-пистона*.

ПИ́ТЕРС (Peters) Роберта (р. 4 V 1930, Нью-Йорк)— амер. певица (колоратурное сопрано). Брала уроки пения в Нью-Йорке. Дебютировала в 1950 в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк; партия Церлины, «Дон Жуан»). Гастролировала в крупнейших т-рах в Лондоне (1951—60), Вене (1963), Ленинграде и Москве (1959, 1972) и др.; пела на муз. фестивалях в Зальцбурге, Вене, Мюнхене (1963—64). Снималась в муз. фильмах. Выступает как конц. певица. Славится виртуозным вок. мастерством. Голос П. отличается большой подвижностью в верхнем регистре, мягкостью и теплотой тембра; благодаря эффектной сценич. внешности и иск-ву перевоплощения создала ряд ярких драм. образов в итал., франц. и нем. операх. Партии — Джильда, Царица ночи, Розина, Лючия; Адина («Любовный напиток»), Норина («Дон Паскуале» Доницетти), Лакме, Фьордиличи («Так поступают все» Моцарта), Амина («Сомнамбула»), а также Леди Гариэт («Марта» Флотова), Ариадна («Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса).

В. В. Тимохин.

ПИТТАЛУ́ГА (Pittaluga) Густаво (р. 8 II 1906, Мадрид) — испан. композитор. Учился композиции у О. Эсплы. В 1930 вошёл в группу молодых мадридских композиторов (Э. и Р. Альфтеры, Х. Баутиста, Ремача и др.), объявивших своей программой обновление искусства. Дебютировал в 1933 в Мадриде балетом «Паломничество рогоносцев» (по либр. Ф. Гарсии Лорки). В 1935 жил в Париже, примкнул к группе франц. музыкантов «Тритон», пропагандировавших совр. иск-во. В качестве дирижёра исполнял соч. испан. (М. де Фалья и др.) и франц. (М. Равеля, Д. Мийо, Ф. Пуленка и др.) композиторов. С 1936 работает в США. Опубликовал в Мадриде в 1960 сб. «Песни театра Ф. Гарсии Лорки» («Canciones del teatro de Federico Garcia Lorca»). Лучшие соч. П. отличают высокое проф. мастерство, простота изложения, обнаруживают стремление композитора к раскрытию нац. особенностей испан. нар. музыки.

Соч.: балеты — Паломничество рогоносцев (La romeria de los cornudos, по Ф. Гарсии Лорке, 1933), Учитель танцев (El maestro de danzas, не пост.), сарсуэла Попугай (El loro, 1933, Мадрид); для солистов, хора и камерного орк.— 5 нар. песен (5 Canciones populares); для инструмента с орк.— Военный концерт для скр. (Concerto militaire, 1933), Каприччо в романтическом духе для фп. (Capriccio alla romantica, 1936); камерно-инстр. ансамбли — Хабанера для скр. и фп., Ричеркар для скр. и дух. трио (1934), Маленькая сюита (Petite suite, для 10 инструментов; также в переработке для фп., 1935); для фп.— сюита из 6 испан. танцев (1935), пьеса Памяти Фальи (Homenaje a Falla); для голоса с орк.— Плач по Федерико Гарсии Лорке (Llanto por Federico Garcia Lorca, для голоса и 2 фп., также для чтеца и орк., 1942); вокализ-этюд, песни.

Лит.: Espla O., Nota sobre Pittaluga, в сб.: Gustavo Pittaluga. Canciones del teatro de Federico Garcia Lorca, Madrid, 1960.

М. А. Вайсборд.

ПИФАГО́Р (Πυθαγόρας) Самосский (ок. 580—500 до н. э.) — основатель др.-греч. философской школы в Кротоне, получившей назв. по его имени (пифагореизм) и объединившей наиболее значит. достижения греч. науч. мысли древнейшего периода, в т. ч. и муз.-теоретической (труды П. не сохранились; фрагменты из них и пересказы их содержания встречаются в работах др. авторов). Среди последователей П. (пифагорейцев), занимавшихся музыкой,— Филолай (5 в. до н. э.), Архит (400—365 до н. э.), Овдокс (408—355 до н. э.), Никомах (ок. 100 н. э.), Ямблих (283—330) и др. (сохранились произв. только 2 последних). Деятельность пифагорейцев способствовала становлению теории музыки как науки (выделившейся тогда из сферы мифологич. воззрений), в к-рой сосуществовали теоретич. абстрагирование и эмпирич. наблюдение (первые попытки синтезировать математич. методы анализа с чувственно-слуховыми восприятиями). Пифагорейцы установили зависимость между высотой тона звучащей струны и её длиной, а также количеством колебаний в единицу времени; определяли муз. созвучия как отношения целых чисел, а шумы — иррациональных; считали, что чем меньшим числом характеризуются отношения тонов, тем более они созвучны; вывели числовые выражения интервалов муз. строя, получившего впоследствии назв. «пифагорейского», определяли разл. соединения кварт и квинт посредством пропорций: гармонической $\left(\frac{a-b}{b-c}=\frac{a}{c}\right)$, арифметической $\left(\frac{a-b}{b-c}=1\right)$ и геометрической $\left(\frac{a}{b}=\frac{c}{d}\right)$. Понимая природу как цепь взаимосвязанных явлений, применяли разл. интерпретации осн. интервалов, сопоставляя их со стихиями природы, а тоны звукоряда — с небесными телами (гармония сфер). Все антич. муз. теоретики испытали воздействие пифагорейства.

Лит.: Смоленский М., Архит Тарентский, его жизнь и сочинения, «Журнал министерства народного просвещения», 1877, № 7, с. 36—56; Лосев А. Ф., Исторический очерк, в кн.: Античная музыкальная эстетика, М., 1960; его же, История античной эстетики. (Ранняя классика), М., 1963; его же, Числовая и структурная терминология в греческой эстетике периода ранней классики, в кн.: Вопросы античной литературы и классической филологии, М., 1966; Герцман Е., Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении, «Вестник древней истории», 1971, № 4; Scriptores musici, ed. by C. Jan, Lpz., 1895, p. 211—65; Tannéry P., A propos des Fragments Philolaïques sur la musique, «Revue de philologie», 1904, № 28, p. 233—49; Frank E., Mathematik und Musik und der griechische Geist, «Logos», 1920/21, Bd 9; его же, Plato und die sogenannten Pythagöreer, Halle, 1923, S. 1—18, 150—83, 263—77; Waerden B. L. van der, Die Harmonielehre der Pythagoreer, «Hermes», 1943, Bd 78, H. 2, S. 163—99; Vogel M., Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie, Bonn, 1955; его же, Harmonikale Deutung eines pythagoreischen Spruches, в кн.: Festschrift J. Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag, Bonn, 1957; Lohmann J., Die griechische Musik als mathematische Form, «AfMw», 1957, Bd 19, H. 3; Richter L., Zeugnisse zur praktischen Musiklehre der Griechen vorplatonischer Zeit, «Acta antiqua philippopolitana serdicae», 1963, № 2, S. 197—206; Iamblichos. Pythagoras. Legende, Lehre, Lebensgestaltung, hrsg. von M. von Albrecht, Z., Stuttg., [1963].

Е. В. Герцман.

ПИФАГО́РОВ СТРОЙ — сформулированное по методу пифагорейцев математич. выражение наиболее типичных частотных (высотных) отношений между ступенями муз. системы. Др.-греч. учёные опытным путём установили, что $^2/_3$ натянутой на монохорде струны, приведённые в колебание, дают звук точно на чистую квинту выше осн. тона, возникающего при колебании всей струны, $^3/_4$ струны дают кварту, а половина струны — нижним квинты и октавы, можно вычислить звуки диатонич. или хроматич. гаммы (в долях струны, или в виде интервальных коэффициентов, показывающих отношение частоты колебаний верхнего звука к частоте нижнего, или в виде табл. частот колебаний звуков). Напр., гамма C-dur получит в П. с. следующее выражение:

Доли струны	1	8/9	64/81	3/4	2/3	16/27	128/243	1/2
Интервальные коэффициенты	1	9/8	81/64	4/3	3/2	27/16	243/128	2/1
Частоты колебаний звуков (в *гц*)	260,7 c^1	293,3 d^1	330 e^1	347,6 f^1	391 g^1	440* a^1	495 h^1	521,5 c^2

* Стандартная частота.

По преданию, П. с. впервые нашёл практич. применение при настройке лиры Орфея. В Др. Греции он применялся для вычисления высотных отношений между звуками при настройке кифары. В ср. века этот строй широко использовался для настройки органов. П. с. послужил основой для построения звуковых систем теоретиками вост. средневековья (напр., Джами в «Трактате о музыке», 2-я пол. 15 в.). С развитием многоголосия выявились нек-рые важные особенности П. с.: звуковысотные интонации этого строя хорошо отражают функциональные связи между звуками в мелодич. последованиях, в частности подчёркивают, усиливают полутоновые тяготения; вместе с тем в ряде гармонич. созвучий эти интонации воспринимаются как слишком напряжённые, фальшивые. В чистом, или натуральном, строе были определены эти новые, характерные для гармонич. склада тенденции интонирования: в нём сужены (по сравнению с П. с.) б. 3 и б. 6 и расширены м. 3 и м. 6 ($^5/_4$, $^5/_3$, $^6/_5$, $^8/_5$ соответственно вместо $^{81}/_{64}$, $^{27}/_{16}$, $^{32}/_{27}$ и $^{128}/_{81}$ в П. с.). Дальнейшее развитие многоголосия, становление новых, более сложных тональных отношений, широкое использование энгармонически равных звуков ещё более ограничили значение П. с.; было установлено, что П. с.— незамкнутая система, т. е. что в нём 12-я квинта не совпадает по высоте с исходным звуком (напр., his оказывается выше исходного с на интервал, названный пифагоровой коммой и равный около $^1/_9$ целого тона); следовательно, П. с. не может быть использован для энгармонич. модуляций. Это обстоятельство привело к появлению равномерно-темперированного строя. В то же время, как показали спец. акустич. исследования, при игре на инструментах с нефиксированной высотой звуков (напр., на скрипке) отд. интонации П. с. находят применение в рамках зонного строя. Разл. космологич., геометрич. идеи, возникшие в процессе создания П. с., полностью утратили значение.

Лит.: Гарбузов Н. А., Зонная природа звуковысотного слуха, М.—Л., 1948; Музыкальная акустика, под ред. Н. А. Гарбузова, М., 1954; Античная музыкальная эстетика. Вступ. очерк и собрание текстов А. Ф. Лосева, М., 1961; Barbour J. M., The persistence of the Pythagorean tuning system, «Scripta mathematica», 1933, v. 1, № 4; Bindel E., Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten, Bd 1, Stuttg., [1950].

Ю. Н. Рагс.

ПИФФЕРА́РО (итал. pifferaro) — исполнитель на малой флейте *пиффферо*, а также на духовых, чаще деревянных, муз. инструментах.

ПИФФЕ́РО, пиффаро (итал. piffero, piffaro). 1) Род малой поперечной или продольной *флейты*.

Один из предшественников флейты пикколо. Обычно инструмент имел 3 игровых отверстия, расположенных в нижнем конце ствола. Наибольшее распространение получил в 16 — 1-й пол. 18 вв. Чаще всего использовался в военной практике. Исполнитель, как правило, играл одновременно на П. и барабане. Отсюда др. назв. П.— одноручная (т. к. вторая рука играла на барабане) или барабанная флейта. 2) В тот же период — назв. духовых, чаще деревянных, муз. инструментов.

ПИЦЦЕ́ТТИ (Pizzetti) Ильдебрандо (20 IX 1880, Парма — 13 II 1968, Рим) — итал. композитор, дирижёр, музыковед, муз. критик и педагог. Чл. Итал. академии (с 1939). Учился в детстве у отца — Одоардо П. (1853—1926), преподавателя игры на фп. и муз.-теоретич. предметов, в 1895—1901 — в Пармской консерватории у Т. Риги (гармония, контрапункт) и Дж. Тебальдини (композиция). С 1901 работал дирижёром в Парме, с 1907 профессор Пармской консерватории (класс композиции), с 1908 — Флорентийского муз. ин-та (в 1917—24 его директор). С 1910 писал статьи для миланских газет. В 1914 основал муз. журн. «Dissonanza» во Флоренции. В 1923—1935 директор Миланской консерватории. С 1936 рук. кафедры композиции Нац. академии «Санта-Чечилия» в Риме (в 1948—51 её президент).



Из соч. П. наиболее значительны оперы (гл. обр. на античные и ср.-век. сюжеты, отражают религ. и нравств. конфликты). В течение 50 лет был связан с т-ром «Ла Скала» (Милан), в к-ром состоялись премьеры всех его опер (наибольший успех имела «Клитемнестра»). В произв. П. старые оперные формы сочетаются с приёмами оперной драматургии 19—20 вв. Он обращался к традициям музыки итал. Возрождения и барокко (хор. партии — в форме свободно трактованного мадригала), использовал мелодии григорианского хорала. По жанру его оперы ближе к вагнеровским муз. драмам. Основой оперной драматургии П. является свободное, безостановочное динамич. развитие, не ограниченное рамками замкнутых муз. форм (это напоминает *«бесконечную мелодию»* Р. Вагнера). В его операх вокальная распевность сочетается с мелодизированным речитативом. Метроритм и интонация вок. партий определяются особенностями текста, поэтому в партиях преобладает декламац. стиль. Нек-рыми сторонами своего творчества П. соприкасался с течением *неоклассицизма*. Оперы П. ставились в др. странах Зап. Европы, а также Юж. Америки.

Соч.: оперы — Федра (1915, Милан), Дебора и Иаиль (1922, Милан), Фра Герардо (1928, Милан), Чужеземец (Lo straniero, 1930, Рим), Орсеоло (1935, Флоренция), Золото (L'oro, 1947, Милан), Ванна Лупа (1949, Флоренция), Ифигения (1951, Флоренция), Калиостро (1953, Милан), Дочь Иорио (La figlia di Iorio, по Д'Аннунцио, 1954, Неаполь), Убийство в соборе (Assassinio nella cattedrale, 1958, Милан), Серебряный башмачок (Il calzare d'argento, 1961); балеты — Пизанелла (1959, Рим, также орк. сюита из музыки к пьесе Г. Д'Аннунцио, 1913), Венецианское рондо (Rondo Veneziano, 1931); для солистов, хора и орк.—Эпиталамы на сл. Катулла (1935); для орк.—симфонии (1914, 1940), увертюра к трагич. фарсу (1911), Летний концерт (Concerto dell'estate, 1928), 3 симф. прелюдия «Царь Эдип» Софокла (1904), танцы к «Аминте» Т. Тассо (1914); хоры — Эдип в Колоне (с орк. 1936), месса-реквием (a cappella, 1922); для инструмента с орк.—Поэма для скр. (1914), концерты для фп. (1933), влч. (1934), скр. (1944), арфы (1960); камерно-инстр. ансамбли — сонаты для скр. (1919) и для влч. (1921) с фп., фп. трио (1925), 2 струн. квартета (1906, 1933); для фп.— Детский альбом (1906); для голоса с фп.—3 сонета Петрарки (1922), 3 трагических сонета (1944); музыка к спектаклям драм. т-ра, в т. ч. к пьесам Д'Аннунцио, Софокла, У. Шекспира, К. Гольдони.

Лит. соч.: La musica dei Greci, Roma, 1914; Musicisti contemporanei, Mil., 1914; Intermezzi critici, Firenze, [1921]; Paganini, Torino, 1940; Musica e dramma, [Roma, 1945]; La musica italiana dell'Ottocento, Torino, [1947].

Лит.: Tebaldini G., I. Pizzetti, Parma, [1931]; Gatti G., I. Pizzetti, [Mil., 1954]; Damerini A., I. Pizzetti — l'uomo e l'artista, «L'Approdo musicale», 1966, [v.] 21.

Л. Б. Римский.

PIZZICATO (пиццика́то, итал., от pizzicare — щипать) — приём исполнения на струн. смычковых инструментах. Состоит в том, что звук извлекается не ведением смычка, а защипыванием струны пальцем правой руки, как на гитаре, арфе и др. струн. щипковых инструментах. Возвращение к прежнему обычному способу исполнения обозначается в нотах термином arco (итал., смычок) или col arco (итал., смычком). Р. могут исполняться как отдельные звуки, так и двойные ноты. На скрипке и альте звуки, извлекаемые Р., очень сухи и быстро затухают, более полнозвучны и продолжительны они на виолончели и контрабасе. Как правило, Р. используется при извлечении только звуков коротких длительностей. Ранее всего Р. применено, по-видимому, в драм. мадригале «Поединок Танкреда и Клоринды» («Combattimento di Tancredi e Clorinda») Монтеверди (1624). Скрипачи-виртуозы 19 в. ввели особый тип Р., исполняемого только левой рукой. Это позволяет быстро чередовать звуки Р. и arco; такое Р. придаёт звукам несколько шипящий тембр. Н. Паганини применил исполнение Р. левой рукой одновременно с извлечением звуков смычком, что создало эффект «дуэтного» звучания («Дуэт Паганини для скрипки соло» — «Duo de Paganini pour le violon seul», ок. 1806—08). Этот приём использовался позднее и др. композиторами («Цыганские напевы» Сарасате). Известен ряд оркестровых пьес, в к-рых партии струн. инструментов исполняются только или в значит. части Р. В их числе — «Полька pizzicato» Иог. Штрауса-сына и Йоз. Штрауса, Р. из балета «Сильвия» Делиба, в рус. музыке — 3-я часть 4-й симфонии Чайковского, Р. из балета «Раймонда» Глазунова.

Лит.: Schering A., Die Symbolik des Pizzicatos bis Beethoven, «AfMf», 1937, Jahrg. 2.

ПИЧЧИ́ННИ (Piccinni) Никколо (Никола) Винченцо (16 I 1728, Бари —7 V 1800, Пасси, близ Парижа) — итал. композитор. Сын музыканта Онофрио П. (1693 — год смерти неизв.). Муз. образование получил в консерватории «Сант-Онофрио» в Неаполе под рук. комп. Л. Лео и Ф. Дуранте. В 1754 была пост. его первая опера — «Разгневанная женщина» («La donne dispettose», т-р «Фьорентини», Неаполь). Обращаясь в дальнейшем к разл. оперным жанрам (опера-серия, опера-буффа, франц. лирич. трагедия), П. создал большое количество произв. (иногда по 2—3 на один и тот же сюжет). Широкую известность принесла П. опера-буффа «Чеккина, или Добрая дочка» (либр. К. Гольдони, по сентиментальному роману «Памела, или Награждённая добродетель» Ричардсона, 1760). Этим произв. П. наметил новое направление в рамках оперы-буффа — лирико-сентиментальное. Соответственно усилилась роль нежной, чувствит. мелодии, наряду с речитативом secco появилась более развитая муз.-драм. декламация, возросло общее драм. напряжение в развитии целого, углубилась роль финальных ансамблей. Этот процесс сблизил оперу-буффа с бурж. сентименталистской



Н. Пиччинни. С рисунка неизвестного художника.

«серьёзной комедией». Будучи уже прославленным композитором, П. поселился в Париже (1776), где был втянут в муз.-обществ. борьбу («война глюкистов и пиччинистов»). Противники оперной реформы К. В. Глюка стремились противопоставить его суровому и сильному иск-ву более мягкую и лирически-пластичную оперную музыку Пиччинни. Соревнуясь Глюк и П. одновременно работали над сюжетом «Ифигения в Тавриде» (опера Глюка пост. в 1779, П.— в 1781), победу одержал Глюк. П. продолжал писать и ставить франц. оперы, в к-рых заметно влияние глюковского драматизма (в характере муз. декламации, в трактовке оркестровой партии). П. возглавлял итал. оперную труппу, к-рая поставила его лучшие оперы-буффа, в т. ч. «Чеккину». В 1784—89 был профессором Корол. школы пения и декламации. В 1789 уехал в Неаполь, где вновь обратился к итал. опере («Гризельда», 1793). В 1798 вернулся в Париж, незадолго до смерти был назначен инспектором Парижской консерватории. Сын П.— Луиджи (Лудовико) П. (1764, Неаполь —31 VII 1827, Пасси) — композитор, автор франц. и итал. опер.

Соч.: оперы (более 125), в т. ч. Зиновия (Zenobia, 1756, т-р «Сан-Карло», Неаполь), Александр в Индии (Alessandro nelle Indie, 1758, т-р «Арджентина», Рим; 2-я ред. 1774, т-р «Сан-Карло», Неаполь), Кир (1759, там же), Чеккина, или Добрая дочка (Cecchina ossia La buona figliola, 1760, т-р «Делле Даме», Рим), Олимпиада (1761, там же), Примерная дочка замужем (La buona figliola maritata, продолжение оперы «Чеккина», 1761, т-р «Формальяри», Болонья), Демофонт (1761, Редко), Рыбаки (La pescatrice ovvero l'Erede riconosciuta, 1766, т-р «Капраника», Рим), Мнимая баронесса (La finta baronessa, 1767, т-р «Фьорентини», Неаполь), Димитрий (Demetrio, 1769, т-р «Сан-Карло», Неаполь), Покинутая Дидона (Didone abbandonata, 1770, т-р «Арджентина», Рим), Роланд (1778, «Корол. академия музыки», Париж), Фаон (1778, «Театр ди Корте», Модена), Атис (1780, «Корол. академия музыки», Париж), Ифигения в Тавриде (1781, там же), Мнимый лорд (Le faux lord, 1783, Фонтенбло), Диана и Эндимион (1784, «Корол. академия музыки», Париж), Пенелопа (1785, там же); 4 оратории, в т. ч. Смерть Авеля (La morte di Abele, 1758), Джионата (1792); месса; 2 симфонии и др. инстр. произв., церк. музыка и др.

Лит.: Материалы и документы по истории музыки, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, т. 2, М., 1934; Ginguené P. L., Notice sur la vie et les ouvrages de N. Piccinni, P., 1801; Desnoiresterres G., La musique française au XVIII siècle: Gluck et Piccinni, P., 1872; Abert H., Piccinni als Buffokomponist, «JbP», Jg. XX, 1913, S. 29—41; Della Corte A., Piccinni, Bari, 1928; Tintori G., L'opera napoletana, Mil., [1958].

Т. Н. Соловьёва.

ПИЩА́ЛЬ — др.-рус. название духовых муз. инструментов, высоких по звучанию: сопели, свирели, сурны и т. д. Отсюда производное «пискати» — играть на высоких по звучанию деревянных духовых инструментах.

ПИЩИК — бытовое название камышовой пластинки-*трости*, применяемой для звукоизвлечения в духовых муз. язычковых инструментах. Чаще всего П. наз. двойную трость (у зурны, гобоя, фагота и др.).

ПЛА́ВЕЦ (Plávec) Йосеф (р. 8 III 1905, Гержманув-Местец) — чеш. композитор, музыковед, хор. дирижёр. Изучал философию (с 1924), музыковедение и эстетику под рук. З. Неедлы и О. Зиха (1926—29) в Карловом ун-те в Праге; одноврем. учился в Школе мастеров при Пражской консерватории у Й. Фёрстера (композиция). В 1930 совершенствовался в Сорбонне. В 1930—48 работал хор. дирижёром (рук. учительских хоров и др.), одноврем. преподавал (до 1948) на педагогич. отделении Карлова ун-та. В 1948—58 чл. редколлегии «Hudební rozhledy», с 1954 ред. «Hudební výchova» (журнал, посв. вопросам муз. воспитания). П.— пред. чехословацкого отделения *Моцартеума*. Как композитор продолжает традиции А. Дворжака, Б. Сметаны и Фёрстера. Для его произв. (гл. обр. хоровых) характерна мелодичность; наиболее выразительна кантата «Бессмертное селение», посв. жертвам 2-й мировой войны 1939—45 (о деревне Лидице, уничтоженной гитлеровцами в 1942). П.— автор монографий, статей и очерков о чеш. композиторах, по вопросам муз. воспитания и муз. эстетики. Автор работ о хор. соч. Й. Фёрстера (Sborová tvorba J. Foerstera, 1948) и Л. Яначека (Janáčkova tvorba sborová, 1961).

Соч.: кантаты — Двое (Dva lidé, на сл. Р. Демеля, 1931), Мы, чешский и словацкий народы (My, národ český i slovenský, на сл. Я. Неруды, Я. Горы и С. Нейманa, 1943), Бессмертное селение (Nesrtelná ves, на сл. Б. Логинского и М. Халлера, 1949); для орк.— Летняя увертюра (Letní ouvertura, 1933), симф. прелюдия От века до века (Od věků do věků, 1940), скерцо на тему О. Острчила (1941); камерно-инстр. ансамбли — Медитации для альта с фп. (Meditace, 1934), фантазия для скр. с фп. (1954), струн. квартет (1928); пьесы для фп., для органа; мелодрамы.

Лит. соч.: Z. Fibich—mistr české balady, Praha, 1940; O. Zich, Praha, 1941; O. Jeremiáš, Praha, 1943, 2под назв.: Národní umělec O. Jeremiáš, Praha, 1964; F. Skroup, Praha, 1946; Smetanova tvorba sborová, Praha, 1954.

А. Г. Юсфин.

ПЛАГА́ЛЬНАЯ КАДЕ́НЦИЯ (позднелат. plagalis, от греч. πλάγιος — боковой, косвенный) — один из типов *каденции* (1), характеризующийся последованием гармоний S и T (IV—I, II^6_5—I, VII^4_3—I и т. п.); противопоставляется автентич. каденции (D — T) как главному, осн. типу. Различают П. к. полную (S — T) и половинную (T — S; см. тему C-dur в финале 25-й сонаты Бетховена для фп.). В нормативной П. к. осн. тон разрешающей тоники присутствует (или подразумевается) в гармонии S и не является новым звуком при вступлении T; с этим связан выразит. характер П. к.— смягчённый, как бы косвенного действия (в противоположность автентич. каденции, к-рой свойствен прямой, открытый, острый характер). Нередко П. к. использовалась после автентической как утверждающее и в то же время смягчающее дополнение («Offertorium» в Реквиеме Моцарта).

Термин «П. к.» восходит к наименованиям ср.-век. ладов (слова plagii, πλάγιοι, plagi упоминаются уже в 8—9 вв. в трактатах Алкуина и Аврелиана). Перенесение термина с лада на каденцию правомерно лишь при разделении каденций на более важные и менее важные, но не при определении структурных соответствий (V — I= автентич., IV — I=плаг.), т. к. в плагальных ср.-век. ладах (напр., во II тоне, с остовом: A — d — a) центром был не нижний звук (A), а финалис (d), по отношению к к-рому в большинстве плагальных ладов нет верхнеквартового неустоя (см. систематику ладов у Дж. Царлино, «Le istitutioni harmoniche», ч. IV, гл. 10—13).

Как художеств. явление П. к. закрепляется в завершении многогол. муз. пьесы по мере кристаллизации самого заключит. оборота (одноврем. с автентич. каденцией). Так, мотет эпохи ars antiqua «Qui d'amours» (из кодекса Монпелье) оканчивается П. к.: $\frac{f-g}{f-c}$. В 14 в. П. к. применяется как заключит. оборот, обладающий определённой окраской, выразительностью (Г. де Машо, 4-я и 32-я баллады, 4-е рондо). С середины 15 в. П. к. становится (наряду с автентической) одним из двух преобладающих типов гармонич. заключения. П. к. нередка в заключениях полифонич. композиций эпохи Возрождения, особенно у Палестрины (см., напр., заключит. кадансы Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei мессы папы Марчелло); отсюда др. название П. к.— «церковная каденция». Позднее (особенно в 17—18 вв.) П. к. в значит. мере оттесняется автентической и в качестве заключительной применяется намного реже, чем в 16 в. (напр., окончание вок. раздела арии «Es ist vollbracht» из 159-й кантаты И. С. Баха).

В 19 в. значение П. к. возрастает. Довольно часто использовал её Л. Бетховен. В. В. Стасов справедливо указывал, что в сочинениях «последнего бетховенского периода нельзя не заметить той важной роли, какую играют „плагальные каденцы“». В этих формах он видел «великое и близкое родство с содержанием, наполнявшим его [Бетховена] душу». Стасов обратил внимание и на постоянное применение П. к. в музыке последующего поколения композиторов (Ф. Шопен и др.). Большое значение П. к. приобрели у М. И. Глинки, к-рый был особенно изобретателен в нахождении плагальных форм заключения крупных разделов оперных произведений. Тонике у него предшествует и VI низкая ступень (финал 1-го д. оперы «Руслан и Людмила»), и IV ступень (ария Сусанина), и II ступень (финал 2-го д. оперы «Иван Сусанин»), и др. плагальные обороты (хор поляков в 4-м д. той же оперы). Выразит. характер П. к. у Глинки нередко вытекает из тематич. интонаций (заключение «Персидского хора» в опере «Руслан и Людмила») или из плавного последования гармоний, объединённых единством движения (вступление к арии Руслана в той же опере).

В плагальности гармонии Глинки В. О. Берков видел «веяния и влияния гармонии русской народной песни и западного романтизма». И в творчестве позднейших рус. классиков плагальность обычно связывалась с интонациями рус. песенности, характерной ладовой окраской. В числе показательных образцов — хор поселян и хор бояр «Нам, княгиня, не впервые» из оперы «Князь Игорь» Бородина; завершение песни Варлаама «Как во городе было во Казани» из оперы «Борис Годунов» Мусоргского последовательностью II низкой — I ступени и ещё более смелый гармонич. оборот: V низкая — I ступень в хоре «Расходилась, разгулялась» из той же оперы; песня Садко «Ой ты, тёмная дубравушка» из оперы «Садко» Римского-Корсакова, аккорды перед погружением Китежа в его же опере «Сказание о невидимом граде Китеже».

Благодаря наличию вводного тона в аккордах перед тоникой в последнем случае возникает своеобразное сочетание плагальности и автентичности. Эта форма восходит к давним П. к., состоящим из последования терцквартаккорда VII ступени и трезвучия I ступени с движением вводного тона в приму тоники.

Достижения рус. классиков в области плагальности получили дальнейшее развитие в музыке их преемников — сов. композиторов. В частности, С. С. Прокофьев существенно обновляет аккордику в плагальных заключениях, напр. в Andante caloroso из 7-й сонаты для фп.

Сфера П. к. продолжает обогащаться и развиваться и в новейшей музыке, не теряющей связи с классич. формой лado-гармонич. функциональности.

Лит.: Stasov V. V., Über einige neue Form der heutigen Musik, «NZfM», 1858, № 1—4; то же на рус. яз. под назв.: О некоторых формах нынешней музыки, Собр. соч., т. 3, СПБ, 1894; Берков В. О., Гармония Глинки, М.—Л., 1948; Трамбицкий В. Н., Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии, в сб.: Вопросы музыкознания, вып. 2, М., 1955. См. также лит. при статьях *Автентическая каденция, Гармония, Каденция* (1).

В. В. Протопопов, Ю. Н. Холопов.

ПЛАГА́ЛЬНЫЕ ЛАДЫ — см. *Средневековые лады*.

ПЛАНКЕ́Т, Планкетт (Planquette) Жан Робер Жюльен (31 III 1848, Париж — 28 I 1903, там же) — франц. композитор. Учился в Парижской консерватории, затем брал уроки у Ж. Дюпрато. Рано приобрёл популярность сочинением романсов и песен. Дебютировал в кафе-концертах как автор оперетт «Остерегайся фараона» («Méfie-toi de pharaon», 1872), «Клятва мадам Грегуар» («Le serment de madame Grégoire», 1874), «Солома» («Paille d'avoine», 1874) и др. Его последующие сценич. произв. шли в парижских т-рах оперетты. Наибольшую славу завоевала комич. опера «Корневильские колокола» (либр. Л. Ф. Клервиля и Ш. Габе по пьесе «Вилларские колокола» Майара, 1877), синтезирующая черты франц. комич. оперы и оперетты. Занимательный сюжет, мелодичная, жизнерадостная, изящная, легко запоминающаяся музыка, игривая танц. ритмика, изобилие разнообразных нар.-песенных и танц. жанров, эффектные массовые сцены определили огромный успех и длительную сценич. жизнь «Корневильских колоколов». Популярностью пользовалась оперетта «Рип ван Винкль» (по новелле У. Ирвинга, 1882), к-рой присущи черты комич. оперы.

Соч.: опера — Корневильские колокола (Les cloches de Corneville, 1877, т-р «Фоли драматик», Париж); оперетты — Шевалье Гастон (1879, Монте-Карло), Стрелки 32-го полка (Les voltigeurs de la 32-e, 1880, т-р «Ренессанс», Париж;

перераб.— Старая Гвардия, The old guard, на англ. яз., 1887, Бирмингем и Лондон), Маркитантка (La cantinière, 1880, т-р «Нувоте», Париж), Рип ван Винкль (Рип-Рип, Rip van Winkle, 1882, т-р «Комеди», Лондон), Крюк (La crémaillère, 1885, т-р «Нувоте», Париж), Принцесса Коломбина (La princesse Colombine, 1886, там же), Сюркуф (1887, т-р «Фоли драматик», Париж; на англ. яз.— под назв. Поль Джонс, 1889), Трёхцветная кокарда (La cocarde tricolore, 1892, т-р «Фоли драматик», Париж), Талисман (Le talisman, 1893, т-р «Гете», Париж), Панург (по Ф. Рабле, 1895, там же), Мамзель Катр-Су (Mam'zelle Quat-Sous, 1897, там же), Капитан Тереза (La capitaine Thérèse, 1901), Рай Магомета (Le paradis de Mahomet, не окончена, 1906); сб. 12 военных песен (Refrains du règiment).

Лит.: Яковский М., Оперетта, Л.—М., 1937; Орелович А., Что такое оперетта, Л., 1966; Keller O., Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Lpz., 1926; Schneidereit O., Operettenbuch, B., 1955, [10] 1964; Grun B., Kulturgeschichte der Operette, B., 1961, [2] 1967.

Е. Ф. Бронфин.

ПЛАТО́Н (Πλάτων) Афинский [428 (или 427)— 348 (или 327) до н. э.] — др.-греч. философ, основатель др.-греч. философского идеализма. Ряд его произв. («Государство», «Законы», «Тимей», «Пир», «Филеб» и др.) содержит исследования муз.-эстетич. и муз.-теоретич. проблем. Сторонник древнего синкретизма иск-в, П. выступал против их возрастающей дифференциации. Поэтому П. отрицательно относился ко мн. проявлениям современной ему муз. практики: инстр. музыке как самостоятельному жанру, модернизации струн. инструментов, становлению многоголосия, считал также невозможным применение ладовых организаций с делением тона на мелкие части и т. д. Большое значение придавал муз. воспитанию как важнейшему средству формирования нравств. дисциплины. П. развил муз.-космологич. и муз. числовую теорию пифагорейцев (см. *Пифагор*). Свои муз.-теоретич. воззрения часто облекал в образно-поэтич. форму (для понимания его взглядов большое значение имеют позднейшие комментарии к его диалогам Плутарха, Халкидия, Прокла, Теона Смирнского и др.). П. оказал большое влияние на муз. эстетику античности и средневековья.

Издания: Сочинения Платона, переведенные и объясненные проф. В. Н. Карповым, ч. 1—6, СПБ, 1863—79; Platonis dialogi, hrsg. von Hermann-Wohlrab, Bd 1—6, Lpz., 1921—1927; Œuvres complètes, v. 1—10, 13, P., 1921—41; Античная музыкальная эстетика, вступ. очерк и собр. текстов А. Ф. Лосева, М., 1960; Соч., т. 1—3, под ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса, М., 1968—72.

Лит.: Маслеванский Г., Музыкальная и астрономическая система Платона в связи с другими системами древности, «Труды Киевской духовной Академии», 1883, вып. 2, с. 278—313; Шестьин А., Нравственно-воспитательное значение музыки по воззрениям Платона и Аристотеля, «Богословский вестник», 1898, № 2, с. 48—74; Лосев А. Ф., Античный космос и современная наука, М., 1927; его же, Очерки античного символизма и мифологии, т. I, М., 1930; его же, История античной эстетики. (Софисты. Сократ. Платон), М., 1969; Герцман Е., Основные исторические этапы эволюции античного ладового мышления. Научно-методич. записки Дальневост. ин-та иск-в, Владивосток, 1975, с. 3—13; Platonis Timaeus interpr. Chalcidio cum eiusdem commentario, ed. by J. Wrobel, Lpz., 1876; Theonis Smyrnaei Expositio rerum matematicorum ad legendum Platonem utilium, ed. by E. Hiller, Lpz., 1878; Θέωνος Σμορναίου Πλατωνικοῦ, Περὶτῶν κατὰ τὸ μαθηματικὸν χρησιμων εἰς τὴν Πλάτωνος ἀναγνωσιν ἀ — ε', traduite pour la 1-eré fois du grec en français par J. Dupuis, P., 1892; Montargis F., De Platone musico, P., 1886; Regner J., Platos Musiktheorie, Halle, 1924 (Diss.); Tiby O., Note musicologiche al Timeo di Platone, «Dioniso», 1949, № 12, p. 33—55; Kucharski P., La musique et la conception du réel dans le Philèbe, «Revue de philosophie», 1951, № 41, p. 39—59; Ahlvers A., Zahl und Klang bei Platon, Bern —Stuttg., 1952; Schuhl P. M., Platon et la musique de son temps, «Revue internationale de philosophie», 1955, № 32, fasc. 2, p. 276—87; Moutsopoulos E., La musique dans l'œuvre de Platon, P., 1959; Sack E., Platons Musikästhetik, Stuttg., 1959; Arnoux G., Musique platonicienne. Ame du monde, P., 1960; Richter L., Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles, B., 1961; Proclus, Commentarie sur la Timeé, trad. et notes par A. J. Festugiere, t. 1, P., 1966.

Е. В. Герцман.

ПЛАТО́НОВ Николай Иванович [7(19) III 1894, Новый Оскол, ныне Белгородской обл. — 1 XII 1967, Москва] — сов. флейтист, педагог и композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1965). Доктор искусствоведения (1957). В 1916 — 17 обучался игре на флейте в Моск. консерватории у В. В. Кречмана. В 1918—22 музыкант воен. духового оркестра в Новом Осколе. Окончил Моск. консерваторию по классам В. Н. Цыбина (флейта, 1927) и Ан. Н. Александрова (композиция, 1930). В 1927—1931 солист оркестра Большого т-ра. В 1924—33 преподавал на муз. рабфаке, с 1930 — в Моск. консерватории (классы флейты, камерного ансамбля и методики обучения на духовых инструментах; с 1945 профессор). В 1942—45 преподавал также в Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных. Автор муз. произв., в т. ч. оперы «Лейтенант Шмидт» (1938), концерта для голоса, флейты и оркестра (1942), этюдов для флейты (1937—51) и др., а также учебных пособий: «Техника игры на флейте» (М., 1931), «Школа для флейты» (М., 1933), «Методика обучения игре на духовых инструментах» (М., 1953). Автор очерка «Из воспоминаний о Сергее Васильевиче Розанове» (в сб.: «Воспоминания о Московской консерватории», М., 1966).

И. М. Ямпольский.

ПЛАТО́НОВА (наст. фам. Гардер, по мужу Тванева) Юлия Фёдоровна [1841, Рига — 4 (16) XI 1892, Петербург] — рус. певица (лирико-драм. сопрано). Пению училась сначала в Митаве (ныне Елгава) у органиста Постеля, затем в Петербурге у Н. Ф. Вителяро. В 1863 дебютировала в Мариинском т-ре (в партии Антониды), где пела до 1875 (последнее выступление в 1875, уволена в 1876), занимая ведущее положение в труппе. Оставив оперную сцену, выступала в концертах РМО, Бесплатной муз. школы и др., а также за рубежом. Преподавала пение в организованной ею частной вок. школе, в Педагогич. музее в Соляном городке. Среди её учениц — М. Н. Инсарова.



П. способствовала продвижению на сцену рус. опер, пропагандировала произв. композиторов «*Могучей кучки*». Благодаря её настойчивости и энергии была возобновлена «Русалка» (1865), осуществлена пост. «Бориса Годунова» (1874). Первая исполнительница партий в ряде рус. опер — Катерина («Гроза» Кашперова, 1867), Мария («Вильям Ратклиф» Кюи, 1869), Салтанетта («Аммалат-Бек» Афанасьева, 1870), Даша («Вражья сила», 1871), Донна Анна («Каменный гость» Даргомыжского, 1872), Ольга («Псковитянка», 1873), Марина Мнишек (1874), а также в заруб. операх, впервые пост. в России,— Эльза («Лоэнгрин», 1868), Берта («Пророк», 1869), Галька (1870), Маженка (1870), Елизавета («Тангейзер», 1874). Среди др. партий — Антонида, Людмила; Наташа («Русалка»), Валентина, Алиса («Гугеноты», «Роберт-Дьявол»), Долорес («Фенелла» Обера), Матильда («Вильгельм Телль» Россини), Эльвира («Пуритане» Беллини).

Голос П. не поражал яркостью красок и силой, но отличался мягкостью тембра, звучностью среднего регистра, кристальной чистотой интонации. Осмысленная фразировка и декламационная гибкость придавали её пению особую выразительность. Обладая высокой муз. культурой, драм. талантом, стремясь к простоте и правде, артистка создавала вок.-сценич. образы, полные глубокого чувства и сердечной теплоты. Иск-во П. высоко ценили А. С. Даргомыжский, Ц. А. Кюи, А. Н. Серов, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, В. В. Стасов. Даргомыжский работал с ней над партией Наташи, считая П. лучшей исполнительницей этой партии, Мусоргский — над ролью Марины Мнишек, Серов написал для певицы партию Даши («Вражья сила»), Кюи — Катарины («Анджело»; премьера оперы состоялась уже после ухода П. со сцены).

Соч.: Письмо Ю. Платоновой к В. В. Стасову по поводу первой постановки «Бориса», «РМГ», 1895, № 12; Страницы из автобиографии, «СМ», 1963, № 2.

Лит.: Серов А. Н., Дебюты г-жи Шрёдер и г-жи Платоновой в опере «Жизнь за царя», «Якорь», 1863, 31 авг.; его же, [Sérof A.], Coup d'oeil sur l'opera russe au théâtre-Marie... Soprani: m-mes Platonova..., «Le Monde musical», 1870, janvier, février; см. также Серов А. Н., Критические статьи, т. 3, СПБ, 1895; Юлия Фёдоровна Платонова, «Музыкальный свет», 1866, № 5; Платонова Ю. Ф. [некролог], «ЕИТ», 1893 гг., СПБ, 1894; А. С. Даргомыжский, Автобиография. Письма. Воспоминания современников, ред. и прим. Ник. Финдейзена, П., 1921; Мусоргский М. П., Письма и документы. Собрал и приготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков, М.—Л., 1932; Гозенпуд А., Русский оперный театр XIX века (1857—1872), Л., 1971; его же, Русский оперный театр XIX века (1873—1889), Л., 1973.

А. П. Григорьева.

ПЛЕВИ́ЦКАЯ (урожд. Винникова) Надежда Васильевна (1884, с. Винниково Курской губ.— возможно, 1941, Франция) — рус. эстр. певица (меццо-сопрано). Росла в крестьянской семье, глубоко познала песни и обычаи села. После 2-летнего пребывания в монастыре поступила в бродячую цирковую труппу, затем пела в рус. эстр. хорах. При содействии Л. В. Собинова, услышавшего её пение в одном из трактиров на Нижегородской ярмарке, получила доступ на столичную эстраду, где с большим успехом исполняла русские, гл. обр. городские, нар. песни. В 1909—17 П. достигла наивысшей популярности в России. В её репертуаре преобладали новейшие песни эпич. склада («Варяг», «Байкал», «Среди лесов дремучих», «Из-за острова», «Раскинулось море широко», «Шумел, горел пожар московский», «Ухарь-купец»). С 1914 стала петь и старинные крестьянские песни. Самобытность исполнит. манеры П. проявилась в сочетании «устной» деревенской традиции с артистичностью, яркой драматичностью сценич. рисунка, реалистич. точностью речевых интонаций. Критики писали о «шаляпинских» чертах её певч. стиля. Среди поклонников иск-ва П. были Ф. И. Шаляпин, С. В. Рахманинов, ведущие деятели МХТ, критики А. Р. Кугель, А. В. Затаевич. Годы эмиграции (после 1920) провела гл. обр. во Франции; много гастролировала в странах Зап. Европы и в США. Среди сохранившихся грамзаписей большой интерес представляет нар. песня «Белолицы, румяницы вы мои», напетая П. в 1926 (с аккомпанементом Рахманинова, к-рый включил эту песню, записав её с голоса певицы, в свой цикл «Три русские песни» для хора и оркестра, ор. 41). В 1938 П. была приговорена франц. судом к 20 годам каторжной тюрьмы по ложному обвинению в связях с сов. разведкой. Лучшие песни, исполнявшиеся П., вошли в рус. бытовой репертуар.



Соч.: Дёжкин карагод, ч. 1—2, Берлин—Париж, 1925—30.

Лит.: Кугель А., Плевицкая, в его кн.: Театральные портреты, П.—М., 1923, с. 156—65; Нестьев И., Надежда Плевицкая, в его кн.: Звёзды русской эстрады, М., 1970, [2] 1974.

И. В. Нестьев.

ПЛЕЙЕ́ЛЬ (Pleyel) Игнац Йосиф (18 VI 1757, Руппертсталь, близ Вены — 14 XI 1831, близ Парижа) — основатель франц. фабрики «*Плейель*», композитор, муз. издатель. По национальности австриец. Учился игре на фп. и скрипке у Я. Б. Ваньхаля, композиции — у Й. Гайдна в Вене (1772—77). Совершенствовался в Италии, общался с известными итал. певцами и композиторами, в т. ч. Д. Чимарозой, Дж. Паизиелло, Г. Пуньяни. С 1783 служил капельмейстером собора в Страсбурге. В 1791—92 дирижировал в Лондоне симф. оркестром муз. об-ва «Профессиональные концерты» (исполнял и собств. симфонии). Получили известность его произв., явившиеся откликом на революц. события во Франции,— «Гимн Свободе» («Hymne à la Liberté», на сл. Руже де Лилля, 1791), одна из тем к-рого сходна с началом финала 5-й симфонии Л. Бетховена, и программная симфония «Революция 10 августа [1792], или Аллегорический набат» («La révolution du 10 Août, ou Le tocsin allégorique», 1793)— монументальное соч. для хора, оркестра и 7 колоколов (в нём использованы популярные франц. революц. песни).

С 1795 П. жил в Париже, основал муз. изд-во, затем фп. фабрику (1807; одна из лучших совр. франц. фирм), одноврем. писал музыку. Из-за коммерч. успеха постепенно отошёл от композиторского творчества. Произв. П., популярные в его время (гл. обр. инстр.), отличающиеся красотой мелодий, элегантностью, по стилю близки к соч. Й. Гайдна. Наиболее известны струн. квартеты (В. А. Моцарт дал высокую оценку квартетам П. ор. 2, посв. Гайдну). Написал инструктивное соч. о фп. игре (совм. с Я. Л. Дусиком).

Соч.: оперы — Фея Ургела (Die Fee Urgèle, 1776, Вена), Ифигения в Авлиде (1785, Неаполь); балет-пантомима — Суд Париса (Le jugement de Paris, совм. с Й. Гайдном и Э. Мегюлем, 1793, Париж); для орк.— 29 симфоний, 5 конц. симфоний, серенады; концерты (с орк.)— для фп., для скр., для альта, для влч.; камерно-инстр. ансамбли — дуэты, трио, 45 струн. квартетов, 6 квартетов с флейтой, струн. квинтеты, струн. секстеты, септет для струнных, 2 валторн и контрабаса; для фп.— 12 сонат и др. пьесы; песни.

Лит. соч.: Nouvelle méthode de pianoforte, contenant les principles du doigté, P., 1797 (совм. с Dussek).

Лит.: Tiersot J., Les fêtes et les chants de la revólution française, P., 1908 (рус. пер.— Тьерсо Ж., Песни и празднества Французской революции, М., 1933); Radiguer H., Histoire de la musique, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, fondateur A. Lavignac, 1 pt. [v. 3], P., 1914 (рус. пер.— Радиге А., Французские музыканты эпохи Великой французской революции, М., 1934); Klingenbeck J., I. Pleyel, sein Leben und seine Kompositionen für Streichquartett, Münch., 1928 (Diss.); его же, I. Pleyel. Komponist, Verleger, Klavier-Fabrikant, в кн.: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 1957; его же, I. Pleyel und die Marseillaise, «StMw», 1960, Bd 24; Foix G. de, La correspondance de Boccherini avec I. Pleyel, «Revue de musicologie», 1930, t. 114; Smith R. R., The Periodical symphonies of I. Pleyels, v. 1—2, N. Y., 1968 (Diss.).

А. Я. Ортенберг.

ПЛЕЙЕ́ЛЬ (Pleyel; урожд. Мок; Moke, Mooke) Мари Фелисите Дениз (известна также под именем Камилла) (4 VII 1811, Париж — 30 III 1875, Сен-Жос-тен-Нод, близ Брюсселя) — франц. пианистка и педагог. Жена Камилла П. (1788—1855), владельца фабрики фп. и издателя. Училась у Ж. Герца, И. Мошелеса и Ф. Калькбреннера, пользовалась советами З. Тальберга, Ф. Листа (играл с П. фп. дуэт Герца). В 1848—72 преподавала в Брюссельской консерватории. Одна из известных исполнительниц своего времени, П. с детских лет концертировала во мн. странах Европы (в России в кон. 1830-х гг.). Об её иск-ве восторженно отзывались Л. Обер и Ф. Ж. Фетис. П. находилась в дружеских отношениях с Ф. Мендельсоном, Р. Шуманом (посв. ей статьи), Ф. Листом, высоко ценившим её исполнит. талант (посв. ей соч. фп. пьесы «Воспоминания о „Норме" Беллини», 1841; «Бравурная тарантелла», по тарантелле из оперы „Немая из Портичи" Обера, 1846; его письма к П. опубликовал в 1936 Ж. Тьерсо), с Ф. Шопеном (посв. ей 3 ноктюрна ор. 9).

Лит.: Vanden Borren Ch., Souvenirs Bruxellois de la famille Pleyel, «Revue Pleyel», 1927, № 46; Tiersot J., Lettres de musiciens écrites en français du XV-e au XX-e siècle, t. 1—2, P., 1936; Schumann R., Camilla Pleyel, «NZfM», 1839, 28 octobre, 8 novembre; Aus Robert Schumanns Briefe und Schriften, Weimar, 1956 (рус. пер. — в кн.: Шуман Р., Письма, т. 1, М., 1970, с. 517, 519—20).

А. Я. Ортенберг.

«ПЛЕЙЕ́ЛЬ» (Pleyel) — одна из ведущих франц. фирм по производству муз. инструментов (ныне полное назв.— «Плейель, Вольф и Сиэ»). Основана композитором и пианистом И. Плейелем в 1807 в Париже. На протяжении 1 й пол. 19 в. фирмой руководили крупные музыканты: К. Плейель (сын основателя, определивший её специализацию — производство клавишных инструментов), Ф. Калькбреннер, А. и Г. Вольф. В начальный период ведущая роль в фирме «П.» принадлежала мастеру Анри Пану, создавшему первые образцы роялей «П.». Их характерная особенность — лёгкость и

певучесть звука. На рояле «П.» играл в своём первом концерте в Париже Ф. Шопен. Позднее инструменты были усовершенствованы в соответствии с совр. требованиями (усилена громкость звука, в то же время сохранён характерный мягкий тембр). Фирма «П.» на протяжении 19 в. была инициатором ряда принципиальных конструктивных усовершенствований конц. рояля. В нач. 20 в. она начала выпуск клавесинов (первые образцы были изготовлены по заказу польской клавесинистки и пианистки В. Ландовской). Со 2-й пол. 20 в. «П.» производит также арфы, ударные инструменты. В 1838 фирма открыла в Париже специально построенный «Зал Плейель», где поныне проходят симф. и камерные концерты.

Лит.: Fourcaud Louis de Boussés de, La Salle Pleyel, P., 1893; Pleyel, P., 1938; Bicentenarie Pleyel, P., 1957.
Л. Г. Гинзбург.

ПЛЕКТР (греч. πλῆκτρον, от πλήσσω — ударяю) — **Костяная** пластмассовая, металлич. пластинка, гусиное перо или кольцо с «когтем», надеваемое на палец. С помощью П. защипывают струны и тремолируют на плекторных муз. инструментах — цитре, мандолине, домре, узб.-тадж. танбуре, молдавско-румынской кобзе, япон. сямисене и мн. др.



ПЛЕЩЕ́ЕВ Александр Алексеевич [5 (16) VI 1778 — 10 (22) III 1862, вероятно, Петербург, похоронен в Александро-Невской лавре] — рус. композитор, виолончелист, поэт, драматург. Родственник поэта В. А. Жуковского и историка Н. М. Карамзина (последний посв. родителям П. свои «Письма русского путешественника»). В 1799—1817 жил в своём родовом имении Черни, близ Белёва Орловской губ. Содержал крепостной оркестр и т-р, где ставил свои пьесы и оперы, выступал как актёр. Страстный меломан, он устраивал домашние муз. вечера (выступал как виолончелист). С 1817 нек-рое время жил в Петербурге. Был членом лит. кружка «Арзамас», в 1818 служил в Дирекции имп. т-ров, в 1819—20 заведовал придв. труппой, затем состоял чтецом имп. Марии Фёдоровны. П.— создатель первых рус. вок. баллад («Светлана» на сл. Жуковского, исп. с оркестром на домашнем муз. вечере у П. в 1814 в Черни). Среди его соч. выделяется сб. «Баллады и романсы В. А. Жуковского, положенные на музыку для фортепьяно А. А. Плещеевым» (1—2 ч., 1832, Петербург). Писал романсы также на сл. Г. Р. Державина, П. А. Вяземского, И. А. Крылова, А. А. Бестужева-Марлинского. Автор опер «Тюремкин» (на собств. либр., 1816, Орёл), «Принужденная женитьба» (на собств. либр., по комедии «Брак поневоле» Мольера, 1819, Большой т-р, Петербург; ошибочно приписывалась В. И. Морковым, а за ним В. В. Стасовым С. Н. Титову), «Аника и Парамон» (куплеты правил А. С. Пушкин, соч. до 1821). По утверждению Карамзина П. принадлежит музыка к анакреонтич. опере с хорами и балетами «Клорида и Милон» (текст В. В. Капниста, 1800, Каменный т-р, Петербург), обычно приписываемой Е. И. Фомину. Сочинил музыку к комедии-водевилю Н. Н. Гордеева «Нечаянные женихи» (1837, Петербург).

Лит.: «Друг россиян и их единоплеменников обоего пола или Орловский Российский журнал на 1816», 1816, № 5, с. 91; Зейдлиц К., Жизнь и поэзия В. А. Жуковского, СПБ, 1883, с. 44—45; Прокофьев Вс., Из истории русского просвещённого музыкального дилетантизма, в сб.: De Musica, вып. 3, Л., 1927, с. 101—02; Васина-Гроссман В., Русский классический романс XIX в., М., 1956, с. 14, 19—20, 32; Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 2, М., 1957, с. 115—16; Глумов А. Н. и Доброхотов Б. В., Александр Плещеев, в сб.: Музыкальное наследство, т. 4, М., 1976, с. 28—72.
И. М. Ямпольский.

ПЛИ́ЕВ Христофор Сосланович (р. 20 I 1923, аул Верхний Рук, Юго-Осет. АО) — сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1960). В 1957 окончил теоретико-композиторский ф-т Моск. консерватории по классу композиции у В. Г. Фере. В 1941—47 в рядах Сов. Армии. П.— автор первой (одноактной) осетинской оперы «Коста Хетагуров» (1960), первого осет. балета «Лесная девушка» (1962). Творчество П. особенно тесно связано с муз. театром, его муз. комедии и оперетты, помимо осет. театра, ставятся в муз. театрах Тбилиси, Ташкента, Иркутска, Хабаровска, Саратова, Томска, Житомира и др. С 1968 пред. правления Союза композиторов Сев.-Осет. АССР, с 1973 секретарь правления Союза композиторов РСФСР. Гос. пр. Сев.-Осет. АССР им. Хетагурова (1966).

Соч.: опера — Коста Хетагуров (1969), Фатима (1977); балет — Лесная девушка (1962); оперетты — Три друга (1963), Жених сбежал (1965), Приглашаем на свадьбу (1969), Терек поёт (1973); муз. комедии — Горный цветок (1966), Муж моей жены (1968), Маяки (1974) — все поставлены в Сев.-Осетинском муз.-драматич. театре (Орджоникидзе); для солистов, хора и орк.— оратория Цвети, мой Иристон, кантата Наше счастье — мир и труд; для орк.— поэма Песня родного края, увертюра, симф. танцы, Осетинская сюита; для ф-п.— вариации и др. пьесы; пьесы для скр., виолончели; хоры — (ок. 30); романсы и баллады (на стихи К. Хетагурова и осет. сов. поэтов), эстр. песни; музыка к спектаклям драм. т-ра, к кинофильмам.

Лит.: Цхурбаева К., Творчество композиторов Осетии, Орджоникидзе, 1960; Шароев И., Первая осетинская опера «Дагестанская правда», 1960, 27 авг.; Евгеньев И., Христофор Плиев, «Сов. культура», 1960, 25 авг.

ПЛО́ТНИКОВ Евгений Евгеньевич [17 (29) 1877, Одесса — 28 IX 1951, Нью-Йорк] — рус. дирижёр. Муз. образование получил в Одесском муз. уч-ще РМО и Муз.-драм. училище Моск. филармонич. об-ва, где занимался по классу виолончели у Р. И. Эрлиха и по муз.-теоретич. предметам у С. Н. Кругликова. Работал виолончелистом в оркестре Большого т-ра. В 1904—06 2-й дирижёр оркестра балета Большого т-ра. Дирижировал летними симф. концертами в Москве (в Сокольниках), Ростове-на-Дону, Пятигорске, Ставрополе. С 1911 дирижёр Оперного т-ра Зимина (под его рук. была возобновлена опера «Борис Годунов» Мусоргского и осуществлён ряд др. пост.). После 1918 уехал за границу. В 1921 дирижировал в «Гранд-Опера» в Париже. С 1922 жил в США. Дирижировал спектаклями рус. опер с участием Ф. И. Шаляпина в Нью-Йорке и др. амер. городах. С 1934 был дирижёром Нью-Йоркского симф. оркестра. *И. М. Ямпольский.*

ПЛО́ЦЕК (Plocek) Александр (р. 26 II 1914, Прага) — чеш. скрипач. Игре на скрипке учился в детстве у отца, затем у Я. Свободы в Пльзене, у О. Шевчика в его студии в Писеке (1927—31) и у Я. Коциана (1931—1934) в Пражской консерватории. Совершенствовался по классу камерного ансамбля под рук. Д. Александьяна в «Эколь нормаль» в Париже (1936—37). Дебютировал как солист в 1928 в Писеке, однако до 1942 выступал гл. обр. как ансамблист, играл в оркестре. В 1934—41 участник «Чешского трио», в 1941—46 исполнял партию 1-й скрипки в «Пражском квартете»; в 1937—42 концертмейстер симф. оркестра Чеш. филармонии, с 1949 его руководитель. Профессор Академии иск-в в Праге (1946—48, 1952—56 и с 1957) и Академии муз. иск-ва им. Яначека в Брно (1948—52). С 1949 солист Чеш. филармонии. Для П. характерны технич. совершенство и мужественная манера игры. Репертуар его широк — от А. Вивальди до С. С. Прокофьева, Б. Мартину, И. Гурника. Много гастролирует в странах Европы, в т. ч. в СССР (1955). В 1958 и 1962 чл. жюри Междунар. конкурсов скрипачей им. П. И. Чайковского в Москве. *В. А. Юзефович.*

ПЛУТА́РХ (Πλούταρχος) из Херонеи (ок. 40 — ок. 120) — греч. историк, писатель и философ. Последователь идей Платона. Ми. трактаты П. содержат сведения о муз. практике и теории Др. Греции (особенно по пифагорейско-платоновской концепции). П. приписывается трактат «О музыке» (Περὶ μουσικῆς), к-рый имеет форму диалога и представляет собой гл. обр. заимствования и пересказы разл. трактатов античных муз. теоретиков (пифагорейцев, Платона, Аристотеля,

Гераклида Понтийского, Аристоксена и др.). Этот труд содержит обширный историко-фактологич. материал и включает цитаты из утраченных позднее работ, что даёт возможность уточнить нек-рые положения др.-греч. науки о музыке; трактат служит также источником информации об античном исполнит. иск-ве.

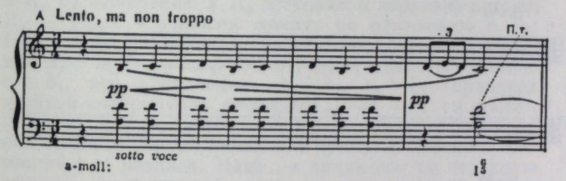
Издания.: Plutarch über die Musik, hrsg. von R. Westphal, Breslau, 1866 Plutarque de la musique. Ed. critique et explicative par H. Weil et Th. Reinach, P., 1900; О происхождении мировой души по «Тимею» Платона, в кн.: Браш М., Классики философии, т. 1.—Греческая философия, СПБ, 1911, с. 377—402; Плутарх. О музыке, пер. Н. Томасова, прим. и коммент. Е. М. Браудо, П., 1922; то же, в кн.: Античная музыкальная эстетика, вступ. очерк и собр. текстов А. Ф. Лосева, [предисл. и общ. ред. И. П. Шестакова], М., 1960, с. 255—93; De la musique, ed. par F. Lasserre, Lausane, 1954.
Е. В. Герцман.

ПОБО́ЧНАЯ ПА́РТИЯ — см. в ст. *Сонатная форма.*
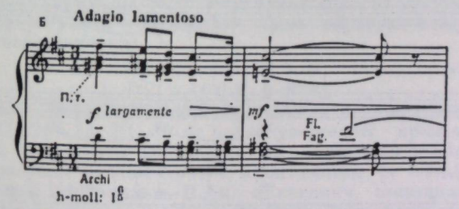
ПОБО́ЧНЫЕ ДОМИНА́НТЫ — аккорды доминантовой функции по отношению ко всем ступеням тональности, кроме первой. См. в ст. *Отклонение.*

ПОБО́ЧНЫЕ СУБДОМИНА́НТЫ — аккорды субдоминантовой функции по отношению ко всем ступеням тональности, кроме первой. См. в ст. *Отклонение.*

ПОБО́ЧНЫЙ ТОН (франц. note ajoutée, нем. Zusatzton, Zusatz) — звук аккорда, не принадлежащий к его структурной основе (прибавленный к ней). В др. трактовке, П. т.— «неаккордовый звук (т. е. не входящий в терцовую структуру аккорда), к-рый приобретает в данном созвучии гармоническое значение в качестве его составного элемента» (Ю. Н. Тюлин); обе трактовки могут быть совмещены. Чаще всего о П. т. говорят по отношению к тону, не входящему в терцовую структуру аккорда (напр., секста в D_7). Различают П. т. заменный (взятый вместо сопряжённого с ним аккордового) и внедряющийся (взятый вместе с ним).
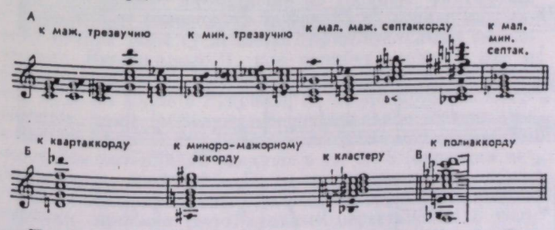


Ф. Шопен. Мазурка ор. 17 № 4.

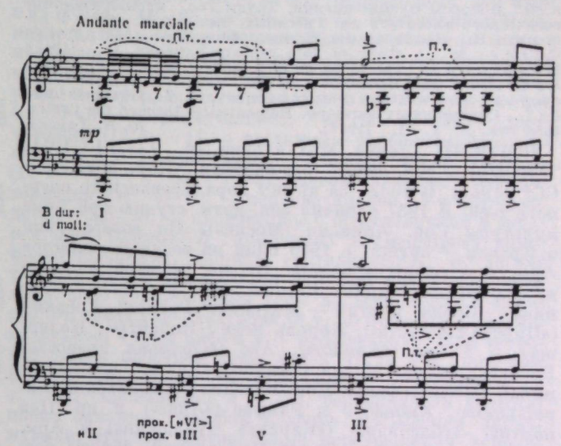


П. И. Чайковский. 6-я симфония, часть IV.

П. т. возможны по отношению не только к терцовым аккордам, но и к аккордам иной структуры, а также к полиаккордам:



Прибавление П. т. (тем более двух, трёх П. т.) обычно ведёт к превращению аккорда в полиаккорд. П. т. создают трёхэлементную функциональную дифференциацию в структуре аккорда: 1) осн. тон («корень» аккорда), 2) прочие тоны осн. структуры (вместе с осн. тоном «ядро» аккорда) и 3) побочные тоны (по отношению к П. т. «ядро» выполняет роль, аналогичную «осн. тону» более высокого порядка). Т. о., простейшие функциональные соотношения могут сохраняться и при многозвучной диссонантной аккордике:



С. С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта» (10 пьес для фп. ор. 75, № 5, «Маски»).

Как явление гармонич. мышления П. т. тесно связан с историей диссонанса. Септима первоначально закрепилась в аккорде (D_7) как своего рода «застывший» проходящий звук. Кинетика аккордового диссонанса — это напоминание о его происхождении, о его «побочно-тоновом» характере. Окристаллизовавшиеся в 17—18 вв. терцовые аккорды (как консонирующие, так и диссонирующие) закрепились, однако, в качестве нормативных созвучий. Поэтому П. т. следует выделять не в таких аккордах, как V_7 или II^6_5, а в структурно более сложных созвучиях (включая и созвучия, звуки к-рых могут быть расположены по терциям, напр. «тоника с секстой»). П. т. генетически родственна *acciaccatura* — исполнительский приём 17—18 вв. (у Д. Скарлатти, Л. Куперена, И. С. Баха). П. т. получили нек-рое распространение в гармонии 19 в. (эффект тоники с секстой в побочной теме финала 27-й сонаты Бетховена для фп., «шопеновская» доминанта с секстой и др.). П. т. стали нормативным средством в гармонии 20 в. Воспринимаемые вначале как «лишние ноты» (В. Г. Каратыгин), т. е. как «застрявшие» в аккорде неаккордовые звуки, П. т. утвердились затем в качестве особой гармонич. категории, равноправной с категориями аккордовых и неаккордовых звуков.

Как теоретич. понятие П. т. восходит к идее «прибавленной сексты» (sixte ajoutée) Ж. Ф. Рамо (в последовании $f^1\ a^1\ c^2\ d^2$ — $c^1\ g^1\ c^2\ e^2$ осн. тон 1-го аккорда — f, а не d, к-рое является П. т.— прибавленным к трезвучию $f^1\ a^1\ c^2$ диссонансом). Х. Риман считал П. т. (Zusätze) одним из 4 путей образования диссонирующих аккордов (наряду с неаккордовыми звуками на тяжёлых и на лёгких долях, а также с альтерацией). О. Мессиан придал П. т. более сложные формы. Г. Л. Катуар обозначает термином «П. т.» неаккордовые звуки, но специально рассматривает «гармонические сочетания, образуемые побочными тонами». Ю. Н. Тюлин даёт П. т. сходную трактовку, подразделяя их на заменные и внедряющиеся.

Лит.: Каратыгин В. Г., Музыкант-импрессионист. (К постановке «Пелеаса и Мелисанды» Дебюсси), «Речь», 1915, № 290; Катуар Г. Л., Теоретический курс гармонии, ч. 2,

М., 1925; Тюлин Ю. Н., Учебник гармонии, ч. 2, М., 1959; его же, Современная гармония и её историческое происхождение, в сб.:Вопросы современной музыки, Л., 1963, то же, в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, М., 1967; Пашинян Э. Р., Учебник гармонии, кн. 2, Ер., 1966 (на арм. яз.); Киселёва Е., Побочные тоны в гармонии Прокофьева, в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, М., 1967; Привано Н. Г., Хрестоматия по гармонии, ч. 4, М., 1973, гл. 8; Гуляницкая Н. С., Проблема аккорда в современной гармонии: о некоторых англо-американских концепциях, в сб.: Вопросы музыковедения, Труды Гос. музыкально-педагогического института им. Гнесиных, вып. 18, М., 1976; Riemann H., Handbuch der Harmonielehre, ²Lpz., 1887, ¹⁰ 1929; Carner M., A study of 20th century harmony, L., [1942]; Messiaen O., Technique de mon langage musical, P., [1944]; Sessions R., Harmonic practice, N. Y., [1951]; Persichetti V., Twentieth century harmony, N. Y., [1961]; Ulehla L., Contemporary harmony. Romanticism through the twelve-tone row, N. Y.—L., [1966]. *Ю. Н. Холопов.*

ПОГОСЯН Давид Михайлович [р. 9 (22) IX 1911, Тбилиси] — сов. певец (бас-баритон). Нар. арт. Арм. ССР (1947). В 1932—34 артист хора Ереванского оперного т-ра. В 1937 окончил вок.-драм. студию при Доме культуры Сов. Армении (Москва). По возвращении в Ереван — артист, с 1946 один из ведущих солистов Арм. т-ра оперы и балета. Первое крупное достижение — партия старика Симона («На рассвете» Степаняна). Среди партий — Мельник, Гремин; Собакин («Царская невеста»), Король Рене («Иоланта»), Надиршах и Рубен («Алмаст»), Аво («Орлиная крепость» Бабаева), Моси, Мелик («Ануш», «Давид-Бек» Тиграняна), Мефистофель; Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Амонасро и Рамфис («Аида») и др. Пел партию Леблебиджи («Карине» Чухаджяна) в Арм. т-ре музкомедии и на Радио. Муз.-сценич. образы, создаваемые П., отличаются яркими, колоритными чертами.

П. выступал в концертах (как солист участвовал в исп. 9-й симфонии Бетховена, Реквиема Моцарта, Мессы h-moll Баха и др.). В его репертуаре также песни и романсы арм., рус., заруб. композиторов.
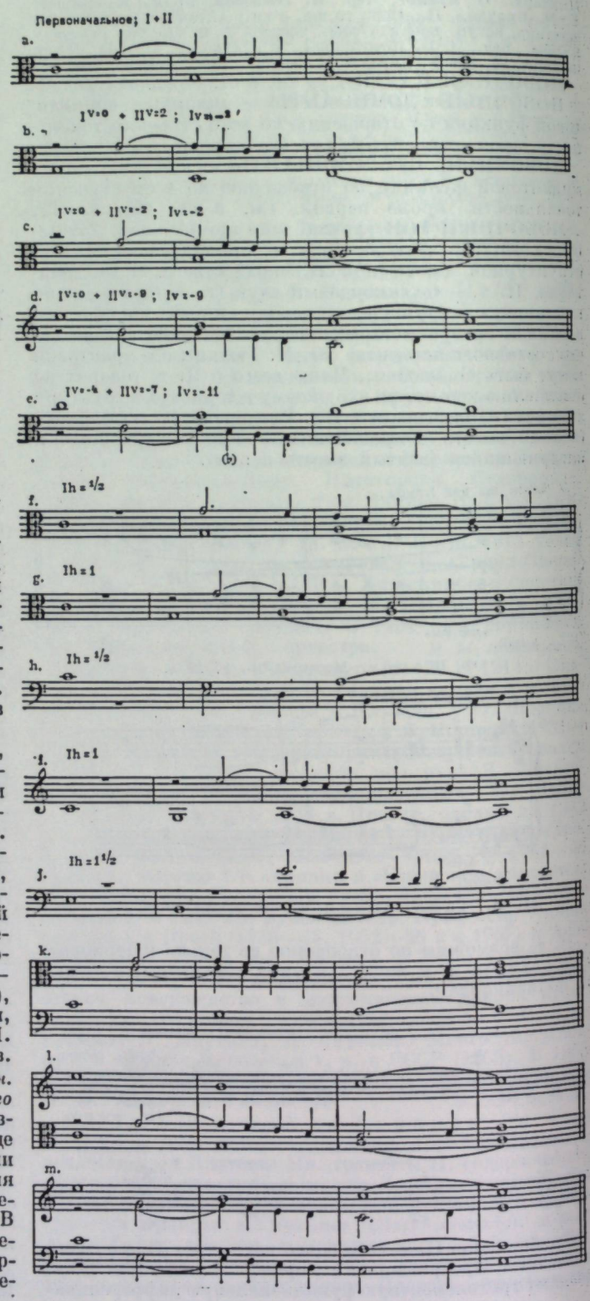
С 1961 режиссёр оперного класса Ереванской консерватории. *М. О. Мурадян.*

ПОДБОРО́ДНИК — спец. приспособление у скрипки и альта, помогающее при игре поддерживать инструмент подбородком. Состоит из деревянной или пластмассовой фигурной пластинки с углублением, представляющим собой контрформу подбородка, а также металлич. скоб (т. н. машинок) для прикрепления П. к корпусу инструмента. Изобретён Л. Шпором в 1820-х гг.

ПО́ДВАЛОВА (Podvalová) Мария (р. 5 IX 1909, Чаковице) — чеш. певица (драм. сопрано). Нар. артистка ЧССР (1960). Училась в Пражской консерватории у П. Дедечки, Ф. Пуймана и Д. Бранбергеровой (1934—1935). Дебютировала в Брно (партия Марины Мнишек). В 1937—64 ведущая солистка Нац. т-ра в Праге. Одноврем. выступала и как конц. певица (оратории, кантаты, а также песни, преим. А. Дворжака и В. Новака). Завоевала известность как исполнительница гл. партий в нац. классич. операх, в т. ч. Либуше («Либуше» Сметаны), Княжна и Милада («Русалка», «Далибор» Дворжака), Шарка («Шарка» Фибиха). Среди др. партий — Леонора («Фиделио»), Сента («Летучий голландец»), Аида, Тоска. Обладает красивым сильным голосом, хорошо звучащим во всех регистрах. Созданные П. сценич. образы отличает законченность художеств. воплощения. *В. В. Тимохин.*

ПОДВИЖНО́Й КОНТРАПУ́НКТ — вид *сложного контрапункта*, полифонич. соединение мелодий (разных, а также одинаковых, подобных, изложенных в виде *имитации*), предполагающее образование одного или неск. производных соединений в результате изменения первоначального соотношения путём перестановки (передвижения, смещения) этих неизменяемых мелодий. В зависимости от способа перестановки, согласно учению С. И. Танеева, различаются три вида П. к.: в е р т и к а л ь н о - п о д в и ж н о й, основанный на изменении первонач. соотношения мелодий по высоте,— производное соединение (см. нотные примеры b, c, d, e) образуется от перенесения мелодии на тот или иной интервал вверх или вниз (т. е. по вертикали); г о р и з о н т а л ь н о - п о д в и ж н о й, основанный на изменении момента вступления одного мелодич. голоса относительно другого,— производное соединение (см. примеры f, g) образуется от смещения одного из мело-

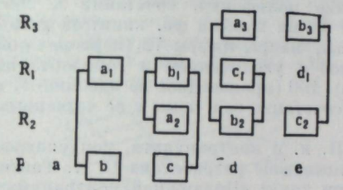
С. И. Танеев. Из книги «Подвижной контрапункт строгого письма».



дич. голосов на то или иное количество тактов (долей такта) вправо или влево (т. е. по горизонтали); в д в о й н е - п о д в и ж н о й, объединяющий свойства 2 предыдущих,— производное соединение (см. примеры h, i, j) образуется в результате одноврем. изменения высотного соотношения и соотношения моментов вступления мелодич. голосов (т. е. по вертикали и по горизонтали).

В эстетич. отношении П. к. как изменённое воспроизведение комбинации неизменяемых элементов, как единство обновления и повторности, где обновление не достигает уровня иного качества, а повторность обогащается структурной новизной, оказывается одним из проявлений специфики полифонич. мышления (см. *Полифония*).

Наибольшее практич. значение и распространение имеет вертикально-П. к. Так, он является технич. основой многогол. *канонов* 1-го разряда (кроме тех, где голоса вступают в одинаковый интервал и в одном направлении). Напр., в четырёхгол. фп. каноне А. В. Станчинского возникают вертикальные перестановки, систему к-рых можно выразить следующей схемой:
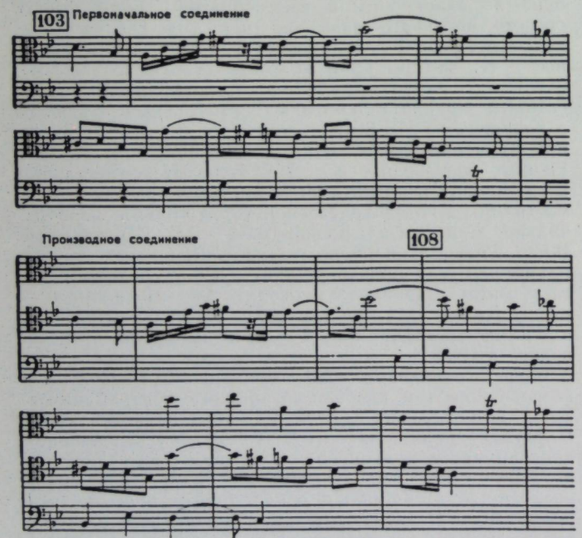


Здесь R_1 по отношению к P (см. *Риспоста*, *Пропоста*) и R_3 по отношению к R_2 вступают в верхнюю октаву; R_2 вступает в нижнюю квинту по отношению к R_1; 1-е первоначальное соединение $b + a_1$, его производные $a_2 + b_1$ и $b_2 + a_3$, 2-е первоначальное соединение $c + b_1$, его производные $b_2 + c_1$, $c_2 + b_3$; применён двойной контрапункт дуодециму (Iv = —11; см. ниже). Перестановки в вертикально-П. к.— свойство бесконечных канонов (кроме канонов в приму) и канонич. секвенций 1-го разряда. Напр., в ликующем по звучанию двухгол. бесконечном каноне, введённом М. И. Глинкой в кульминационное заключение коды из увертюры к опере «Руслан и Людмила», голоса образуют следующие перестановки:

R: $a_1\ b_1\ a_1\ b_1\ a_2$
P: $a\ b\ a\ b\ a\ b$

Здесь: первоначальное соединение $b + a_1$ (такты 28—27, 24—23, 20—19 от конца увертюры), производное $a + b_1$ (такты 26—25, 22—21); применён двойной контрапункт октавы (точнее, квинтдецимы, Iv = —14). Примеры вертикально-П. к. в канонич. секвенциях: двухгол. инвенция a-moll № 13 И. С. Баха, такты 3—4 (нисходящая по секундам); драматически напряжённая музыка 3-й части кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеева содержит редкие образцы секвенции в четырёх голосах: в цифре 13 на материале развивающей части темы (секвенция, нисходящая по терциям, фактически с удвоениями голосов), в цифре 15 на основе начального мотива темы (усложнена горизонтальными смещениями). Вертикально-П. к.— атрибут сложных *фуг* и фуг с удержанным *противосложением*. Напр., в двойной фуге из Kyrie в Реквиеме В. А. Моцарта две контрастные темы образуют первоначальное соединение в тактах (сокр.— тт.) 1—4; производные соединения тем почти без интермедий следуют в тт. 5—8 (октавная перестановка), 8—11, 17—20 (в последнем случае перестановка на дуодециму) и далее. Концентрация контрапунктич. приёмов (вертикальные перестановки 3 тем) характеризует репризу тройной фуги in C из фп. цикла «Ludus tonalis» Хиндемита, где идут подряд первоначальное соединение в тт. 35—37 и производные в тт. 38—40, 43—45, 46—48. В фуге Cis-dur из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха тема фуги и удержанное противосложение образуют первоначальное соединение в тт. 5—7, производные в тт. 10—12, 19—21 и далее. Тема и два удержанных противосложения в фуге Д. Д. Шостаковича C-dur (№ 1) из фп. цикла «24 прелюдии и фуги» составляют первоначальное соединение в тт. 19—26, производные от него в тт. 40—47, 48—55, 58—65, 66—73. Вертикально-П. к. является также важнейшим средством развития и формообразования в фугах с полифонически варьируемыми интермедиями. Напр., в фуге c-moll из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха 1-я интермедия (тт. 5—6) — первоначальное, 4-я (тт. 17—18) — производное (Iv = —11, с частичным удвоением нижнего голоса), в т. 19 производное от начала 4-й интермедии (Iv = —14, а от 1-й интермедии Iv = —3); 2-я интермедия (тт. 9—10) — первоначальное, 5-я интермедия (тт. 22—23) — производное с перестановкой в верхней паре голосов. В гомофонных и смешанных гомофонно-полифонич. формах вертикально-П. к. может так или иначе применяться в любом из их разделов, напр. при формировании темы во вступлении 1-й части 5-й симфонии Глазунова (8 т. до цифры 2 — первоначальное, 4 т. до цифры 2 — производное). При экспонировании побочной темы в 1-й части 4-й симфонии П. И. Чайковского (первоначальное начинается в т. 122, производное в т. 128) вертикальная перестановка является способом мелодич. насыщения лирич. музыки. Иногда вертикальные передвижения используются в срединных построениях простых форм (Л. Бетховен, фп. соната ор. 2 № 2, Largo appassionato: первоначальное — в середине двухчастной формы, т. 9, производные — в тт. 10 и 11); в сонатных разработках это одно из важнейших и многообразно применяемых средств мотивного развития (напр., в 1-й части из квартета Es-dur В. А. Моцарта, K.-V. 428: первоначальное — тт. 85—86, производные — тт. 87—88, 89—90, 91—92). Очень часто применяется полифонич. обработка материала с помощью вертикальных смещений в репризных разделах, где они способствуют обновлению звучания (напр., в поэме Скрябина ор. 32 № 1 Fis-dur, производное в т. 25). Нередко вертикальные перестановки используются в заключит. разделах формы (напр., в коде «Арагонской хоты» Глинки: первоначальное — цифра 24, производное — 25). Вертикально-П. к.— одно из наиболее часто применяемых средств полифонич. варьирования (напр., в 3-й части из квартета D-dur Бородина: первоначальное в репризе — цифра 4 или т. 111, производное — цифра 5 или т. 133; в № 14 из «Полифонической тетради» Щедрина — производное в т. 36).

Более ограниченна область применения горизонтально-подвижного и вдвойне-подвижного контрапунктов. Т. н. «контрапункт с паузами и без пауз» из мессы П. Мулю (упоминаемый С. И. Танеевым в «Подвижном контрапункте» и воспроизведённый в вып. 1 «Музыкально-исторической хрестоматии» М. В. Иванова-Борецкого, № 42) остаётся единственным в своём роде примером муз. произв., целиком основанного на горизонтально-П. к.: полифонич. пьеса может исполняться в 2 вариантах — с паузами (первоначальное) и без них (производное); этот раритет служит хорошей иллюстрацией методов работы мастеров эпохи *строгого стиля*. Более существенно, что техника горизонтально- и вдвойне-П. к. лежит в основе нек-рых канонов 2-го разряда (напр., звучащий как вершина разработки из 1-й части 5-й симфонии Д. Д. Шостаковича двойной канон, где соединяются главная и побочная темы, цифра 32) и канонич. секвенций 2-го разряда (напр., во 2-й части квартета № 3 Мясковского, т. 70 и далее). Практически чаще всего указанные типы П. к. встречаются в *стреттах* фуг с переменными расстояниями

вступлений. Напр., напоминающая *ричеркар* фуга C-dur из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха фактически состоит из постепенно усложняющихся стретт; в Credo (№ 12) из мессы h-moll И. С. Баха первоначальное — тт. 4—9, производные — тт. 17—21, 34—37. В фуге из сюиты «Гробница Куперена» Равеля чрезвычайно сложные передвижения в стреттах создают характерные для этого композитора мягкие диссонирующие звучания: тт. 35—37 — первоначальное (стретта на тему в прямом движении с расстоянием вступления две восьмые); тт. 39—41 — производное в вертикально-*обратимом контрапункте*; тт. 44—46— производное в неполном вертикально-обратимом контрапункте; тт. 48—50 — производное от предыдущего с горизонтальным смещением (расстояние вступления — восьмая); тт. 58 — 60 — производное в виде трёхгол. стретты во вдвойне-П. к. Горизонтальные перемещения иногда встречаются в фугах с удержанным противосложением (напр., в фугах gis-moll из 1-го тома, As-dur и H-dur из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха; в финальной фуге из концерта для 2 фп. Стравинского). Исключит. изящество отличает горизонтальные передвижения в музыке В. А. Моцарта, напр. в сонате D-dur, К.-V. 576, тт. 28, 63 и 70 (расстояние вступления соответственно — одна восьмая, шесть восьмых и три восьмые с вертикальной перестановкой). Большое художеств. значение имеют разнотемные горизонтальные передвижения, напр. в большой фуге Es-dur для органа И. С. Баха, BWV 552, т. 90 и далее; во 2-й части 7-й симфонии Глазунова, 4 такта до цифры 16. В завершающей фуге струнного квинтета G-dur ор. 14 Танеева темы двойной фуги в производном соединении проводятся с горизонтальным смещением (на 2 т.) и вертикальной перестановкой:



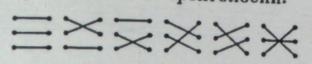
В один ряд с П. к. следует поставить разновидность сложного контрапункта — контрапункт, допускающий удвоения: производное соединение образуется от удвоения одного (см. примеры k, l) или всех (см. пример m) голосов несовершенными консонансами (в музыке 20 в. встречаются любые др. удвоения вплоть до кластеров). По технике сочинения контрапункт, допускающий удвоения, очень близок вертикально-П. к., т. к. удваивающий голос по существу является результатом вертикальной перестановки на интервал удвоения — на терцию, сексту, дециму. Применение удвоений в производных соединениях даёт ощущение уплотнения, массивности звучания; напр. в прелюдии и фуге для фп. Глазунова, ор. 101 № 3 репризное соединение тем двойной фуги в т. 71 — первоначальное, в т. 93 — производное с октавной вертикальной перестановкой и с удвоениями голосов; в вариации VI из Вариаций на тему Паганини для двух фп. Лютославского в первоначальном верхний голос движется с терцовым удвоением, нижний — мажорными трезвучиями, в неточном производном (т. 6) верхний голос движется параллельными минорными трезвучиями, нижний — терциями.

П. к. и контрапункт, допускающий удвоения, могут комбинироваться с обратимым контрапунктом (напр., в разработке финала симфонии C-dur «Юпитер» В. А. Моцарта канонич. имитация в прямом движении в тт. 173—175 — первоначальное, в тт. 187 — 189 — производное с обращением и вертикальной перестановкой голосов, в тт. 192 — 194 — производное с вертикальной перестановкой и с обращением только одного голоса), иногда в сочетании с такими формами мелодич. преобразования, как *увеличение*, *уменьшение*, образуя при этом весьма сложные построения. Так, варьирование полифонич. сочетаний в значит. мере определяет облик музыки фп. квинтета g-moll (ор. 30) Танеева: см., напр., цифры 72 (первоначальное) и 78 (производное с увеличением и горизонтальным передвижением), 100 (производное во вдвойне-П. к.), 220 — в финале (сочетание осн. темы с её четверным увеличением).

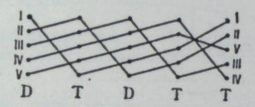
Теория П. к. и контрапункта, допускающего удвоения, исчерпывающе разработана С. И. Танеевым в его капитальном труде «Подвижной контрапункт строгого письма». Исследователь устанавливает систему обозначений, позволяющих математич. путём точно характеризовать передвижения голосов и определять условия написания П. к. Нек-рые из этих обозначений и понятий: I — верхний голос, II — нижний голос в двухи средний в трёхголосии, III — нижний голос в трёхголосии (эти обозначения сохраняются в производных); 0 — прима, 1 — секунда, 2 — терция, 3 — кварта и т. д. (такая цифровка интервалов необходима для их сложения и вычитания); h (сокращение от лат. horisontalis) — горизонтальное передвижение голоса; Ih (сокращение от лат. index horisontalis) — показатель горизонтального передвижения, определяется в тактах или долях такта (см. примеры f, g, h, i, j); v (сокращение от лат. verticalis) — вертикальное передвижение голоса. Передвижение верхнего голоса вверх и нижнего вниз измеряется соответствующим интервалом с положительным значением, передвижение верхнего голоса вниз и нижнего вверх — интервалом со знаком минус (напр., $I^{v=2}$ — передвижение верхнего голоса вверх на терцию, $II^{v=-7}$ — передвижение нижнего вверх на октаву). В вертикально-П. к. перестановка, при к-рой верхний голос первоначального соединения (формула первоначального в двухголосии I + II) сохраняет положение верхнего в производном, называется прямой (см. примеры b, c; фигура, обозначающая прямую перестановку в двухголосии: ⟺). Перестановка, при к-рой верхний голос первоначального занимает положение нижнего в производном, называется противоположной (см. примеры d, e; её изображение: ✕).

Двухгол. полифонич. соединение, допускающее вертикальные перестановки (не только противоположные, но также — в отличие от распространённого неточного определения — и прямые), наз. двойным контрапунктом (нем. doppelter Kontrapunkt); напр., в двухгол. инвенции E-dur № 6 И. С. Баха первоначальное — в тт. 1—4, производное — в тт. 5—8, $I^{v=-14} + II^{v=-7}$ ✕).

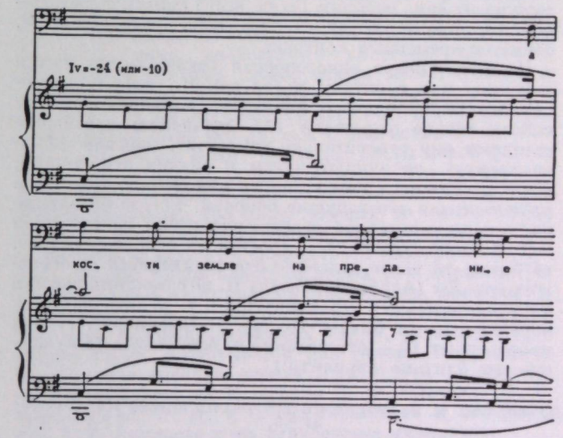
Трёхгол. соединение, допускающее 6 комбинаций голосов (любой из голосов первоначального может быть в производном соединении верхним, средним или нижним), называется тройным контрапунктом (нем. dreifacher Kontrapunkt, Tripelkontrapunkt). Фигуры, обозначающие перестановки в трёхголосии:



Напр., в трёхгол. инвенции f-moll № 9 И. С. Баха: первоначальное — в тт. 3—4, производные — в тт. 7—8 ✕, 11—12 ✕, 18—19 ✕; в № 19 из «Полифонической тетради» Щедрина — производное в т. 9. Тот же принцип лежит в основе малоупотребит. четверного контрапункта (нем. vierfacher Kontrapunkt, Quadrupelkontrapunkt), допускающего 24 положения голосов (см., напр., цифры 5, 6, 7 в 1-й части кантаты «Иоанн Дамаскин»; цифры 1, 2, 3, 4 в заключит. двойном хоре № 9 кантаты «По прочтении псалма» Танеева; в фуге e-moll из цикла «24 прелюдии и фуги» для фп. Шостаковича — тт. 15—18 и 36—39). Редкий пример пятерного контрапункта — кода финала симфонии C-dur («Юпитер») В. А. Моцарта: первоначальное в тт. 384—387, производные в тт. 387—391, 392—395, 396—399, 399—402; схема перестановок:



Алгебраич. сумма интервалов передвижения обоих голосов (в двухголосии; в трёх- и многоголосии —для каждой пары голосов) называется показателем вертикального передвижения и обозначается Iv (сокращение от лат. index verticalis; см. примеры b, c, d, e). Iv является важнейшим определением в учении С. И. Танеева, т. к. им характеризуются нормы употребления интервалов, образующихся между голосами полифонич. ткани, и особенности голосоведения. Напр., при написании первоначального соединения в двойном контрапункте децимы (т. е. Iv = —9) в рамках строгого письма предполагается только противоположное и косвенное движение голосов, а также не допускается задержание кварты верхним и ноны нижним голосом во избежание в производном соединении звучаний, запрещённых нормами этого стиля. Перестановка может осуществляться на любой интервал и, следовательно, Iv может иметь любое значение, однако на практике наиболее употребительны три вида перестановок: двойной контрапункт децимы (Iv = —9 или —16), дуодецимы (Iv = —11 или —18) и особенно двойной контрапункт октавы (Iv = —7 или —14). Это объясняется тем, что при перестановках в двойном контрапункте октавы, децимы и дуодецимы в производных мало изменяется гармонич. суть первоначального соединения (консонирующим интервалам первоначального большей частью соответствуют консонирующие интервалы в производном; такая же зависимость существует между диссонансами). Возможность делать вертикальные перестановки на разл. интервалы (т. е. использовать разные значения Iv) составляет специфически контрапунктическое художеств. средство, позволяющее композитору тонко разнообразить звучность. Один из выдающихся примеров — фуга g-moll из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха: тема и удержанное противосложение образуют первоначальное соединение в тт. 5—9; производное в тт. 13—17 (Iv = —14), 28—32 (Iv = —11), 32—36 (Iv = —2) и 36—40 (Iv = —16); кроме того, в тт. 51—55 в производном тема удвоена секстой сверху (Iv = +5), в тт. 59—63 перестановка при Iv = —14 с удвоением темы терцией снизу, а противосложения терцией сверху (Iv = —2). В музыке после Баха и вплоть до 20 в. чаще применяется относительно несложная октавная перестановка; однако композиторы по мере роста гармонич. свободы используют сравнительно малоупотребительные в прошлом показатели. В частности, они встречаются в канонич. секвенциях, где производное соединение образуется между риспостой и повторным вступлением пропосты: напр., во 2-й части квартета D-dur Моцарта, К.-V. 499, тт. 9—12 (Iv = —13); в 1-й части симфонии № 8 Глазунова, цифра 26, тт. 5—8 (Iv = —15); в увертюре к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры», т. 7 (Iv = —15) и т. 15 (Iv = —13); в 1-й картине 3-го д. «Сказания о невидимом граде Китеже», цифра 156, тт. 5—8 (Iv=—10); в 1-й части квартета № 12 Мясковского, тт. 6—11, 17—21 (Iv = —17).



Н. А. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», действие III, 1-я картина.

Установленная С. И. Танеевым связь П. к. с каноном (в кн. «Учение о каноне») дала возможность точно классифицировать и научно определить принципы разл. форм канона. Теория П. к. послужила основанием для дальнейшего развития учения Танеева в сов. музыковедении (С. С. Богатырёв, «Двойной канон» и «Обратимый контрапункт»).

Лит.: Танеев С. И., Подвижной контрапункт строгого письма, Лейпциг, 1909,[2] М., 1959; его же, Учение о каноне, М., 1929; Иванов-Борецкий М. В., Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 1, М., 1929; Богатырев С. С., Двойной канон, М.—Л., 1947; его же, Обратимый контрапункт, М., 1960; Дмитриев А. Н., Полифония как фактор формообразования, Л., 1962; Пустыльник И. Я., Подвижной контрапункт и свободное письмо, Л., 1967; Jadassohn S., Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkts, Lpz., 1884, то же, в его кн.: [7]Musikalische Kompositionslehre, Tl. 1, Bd 2, Lpz., 1926; Riemann H., Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, Lpz., 1888, [4–6] 1921; Prout E., Double counterpoint and canon, L., 1891, [2]1893.

В. П. Фраёнов.
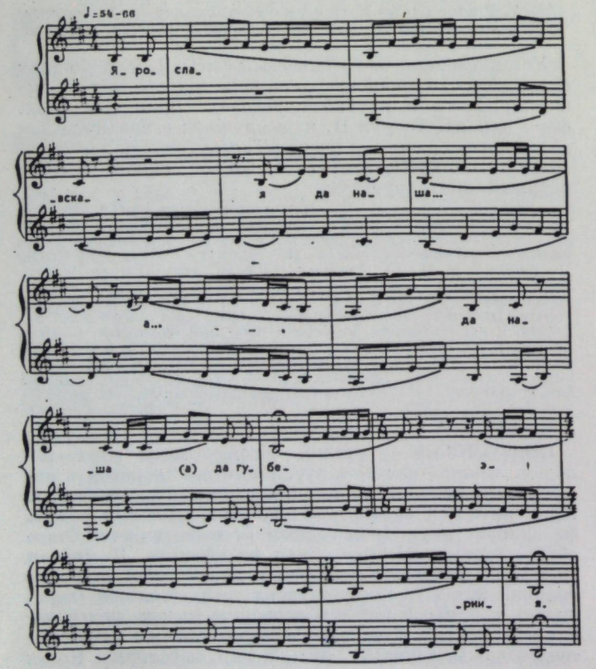
ПОДВО́ДКА — см. *Дискант*.
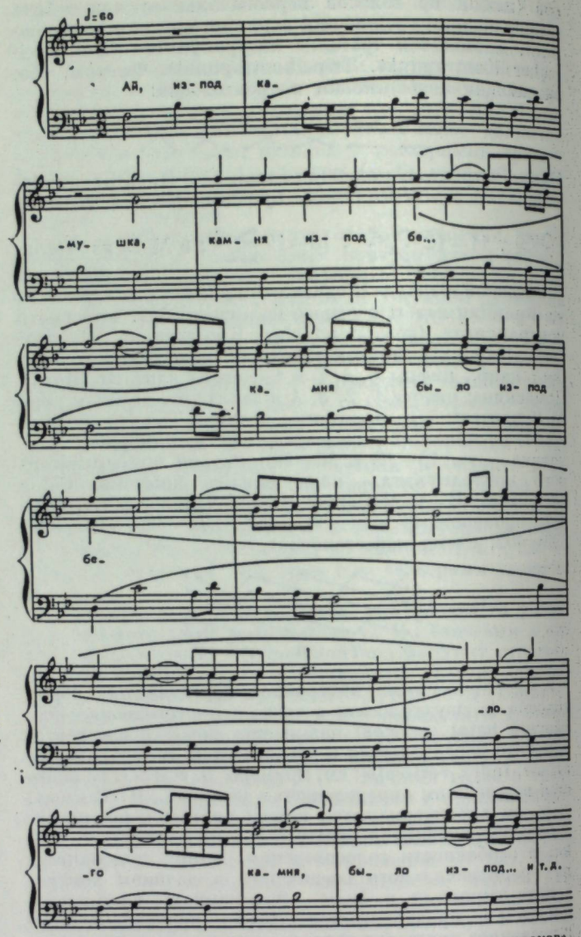
ПОДГОЛО́СОК — термин, обозначающий разл. мелодич. линии (голоса) в рус. многогол. (хоровом и ансамблевом) исполнении песен, прежде всего лирических. Применяется в нар. певч. практике, вошёл и в муз. фольклористику. Производным от него является более общий термин «подголосочная полифония». П. связан со словом «голосить» в значении подпеть кому-либо на высоких нотах (в таких случаях говорят также «верещать») осн. напев или его вариацию (иск-во подголосника). Известны и др. нар. термины того же значения: «подводка» (в южнорус. обл., в укр. и белорус. Поле-

сье), «дишкант» (на Дону), «тянуть на пистон» (Белгородчина), «горяк» (на Украине). Последние термины применяются лишь к верхним П., образующим относительно самостоят. мелодич. партию; нижние голоса в этих случаях «басуют» (Белгородчина), «басят» (Рязанщина) и т. п. Термин «надголосок» не употребляется — как верхние, так и нижние хор. голоса одинаково называются П. Верхний П. обычно поручается одному голосу, тогда как нижних может быть несколько. Т. н. осн. мелодия чаще всего ведётся средним голосом; нередко её исполняет запевала (на Дону — бас), хотя функции голосов на протяжении песни в нек-рых стилях могут меняться (напр., осн. мелодия может изредка переходить из голоса в голос). Во всех случаях П. называются голоса, отклоняющиеся от основного вверх или вниз. Это характерная нац. черта фольклорного многоголосия как акта «коллективного обнаружения музыки» (Б. В. Асафьев). П. либо поддерживает осн. мелодию (чаще всего снизу), либо оттеняет её, орнаментирует (сверху), либо противостоит ей, образует временный контраст.

На рус. Севере одноголосная основа песни поётся унисонно или в октаву, тогда как П., избегая равномерного параллельного движения, варьируют тот же напев, словно украшают его, временами противопоставляют ему относительно самостоят. попевки (обычно сверху), заполняют паузы и скачки осн. голоса, часто сливаются с ним в унисон или октаву, тем самым ярче выявляя его ведущие обороты. Всегда обязательно унисонно-октавное завершение песни на конечном ладо-ритмич. устое. П.— «росток на основном напеве, то более, то менее рельефно ответвляющийся от основного ствола» (Асафьев). Иногда П. по самостоятельности и выразительности уравнивается с т. н. осн. напевом, и различить их бывает трудно. В севернорус. стилях преобладают П.— ответвления от осн. голоса (в сущности его близкие варианты):

Из сборника Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд «Песни Пинежья», № 55.





Из сборника А. М. Листопадова «Песни донских казаков», т. 3, № 19.

В средне- и особенно южнорус. стилях П. зачастую более свободно контрапунктируют с осн. голосом (см. пример выше).

Одни подголоски упрощают, «выпрямляют» осн. мелодию, другие, напротив, её орнаментируют, развивают и обогащают. Особыми видами П. являются педаль (гл. обр. на коротких участках песни) и т. н. бестекстовые П.— «вокализы» (напр., в Воронежской обл.), с частыми остановками на протянутом звуке тоники (нижней или верхней) и, реже, квинты либо VII натуральной ступени (в случае временного отклонения).

В белорус. Полесье хор делится на две самостоят. партии: осн. напев звучит в нижнем, «басующем» голосе (в связи с мелодич. сжатостью З. В. Эвальд определила его как своего рода cantus firmus), к-рый в процессе многогол. распева может полифонически разветвляться, тогда как подводку ведёт верхний солирующий голос («падводчык»). Один и тот же напев нередко лежит в основе неск. различных по характеру и мелодич. развитию лирич. многогол. песен (напр., в полесском с. Тонеж).

На протяжении одной песни возможно постепенное усложнение хор. фактуры, активизация П. В целом же сложная, динамичная «механика» реального взаимодействия голосов в подлинном нар. хоре до конца ещё

не изучена. Новейшая многоканальная звукозапись и др. технич. средства могут способствовать открытию истинного места и значения П. в нар. хор. пении разл. региональных стилей.

Лит.: Мельгунов Ю., Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные, вып. 1, М., 1879; Пальчиков Н., Крестьянские песни, записанные в селе Николаевка, Мензелинского уезда Уфимской губернии, М., 1888; Лопатин Н. М., Прокунин В. П., Сборник русских народных лирических песен, ч. 1—2, М., 1889; Линева Е., Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1, СПБ, 1904; Гиппиус Е., О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — начале XIX века, «Советская этнография», 1948, № 2; Руднева А., Русский народный хор и работа с ним, М., 1960, то же, 1974; Бершадская Т., Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни, Л., 1961; Попова Т., Русское народное музыкальное творчество, т. 1, М., 1962; Асафьев Б., Речевая интонация, М.—Л., 1965; Можейко З., Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж, Минск, 1971; Образцы народного многоголосия, сост., общ. ред. и предисловие И. Земцовского, Л.—М., 1972. *И. И. Земцовский.*

ПОДГОРЕ́ЦКИЙ Борис Владимирович [25 III (6 IV) 1873, Лубны, ныне Полтавской обл.—19 II 1919, Москва] — укр. композитор, этнограф и муз. критик. Окончил Варшавскую консерваторию. По композиции учился у А. А. Ильинского в Москве. В 1912 был командирован *Музыкально-этнографической комиссией* вместе с А. Л. Масловым и Н. А. Янчуком на Украину, где записал около 120 хор. песен, в т. ч. цикл обрядовых величальных песен. С 1915 преподавал хор. пение в Моск. нар. консерватории, а также был муз. критиком газ. «Голос Москвы», сотрудничал в др. органах периодич. печати, после Окт. революции 1917 — в газ. «Известия». Автор опер «Купальна искра» (пост. 1901, Киев) и «Бедная Лиза» (1916), хоров, соч. для фп.; написал св. 100 романсов на сл. А. С. Пушкина, Т. Г. Шевченко, И. Я. Франко, Н. А. Некрасова, Г. Гейне, Дж. Байрона и др. Среди работ П. — исследования, посв. творчеству П. И. Сеницы и др.

Соч.: Вибрані рецензії та статті (сост., предисл., прим. К. Черпуховой), Київ, 1970.

Лит.: Архимович Л. Б., Українська класична опера, Київ, 1957; Історія української дожовтневої музики, Київ, 1969. *И. М. Ямпольский.*

ПОДГО́РНЫЙ Василий Тимофеевич [19 (31) III 1894, станица Роговская Кубанской обл.—11 VII 1919, Орёл] — рус. виолончелист. Сын скрипичного мастера Т. Ф. Подгорного. В 1916 окончил Моск. консерваторию по классу виолончели у А. Э. Глена. Первый самостоятельный концерт дал в 1910 в Екатеринодаре (ныне Краснодар). Конц. деятельность продолжил в Москве как солист и в ансамблях с С. И. Танеевым, К. Н. Игумновым, А. Б. Гольденвейзером, И. А. Добровейном, М. И. Прессом, Б. О. Сибором, Л. М. Цейтлиным и др. В 1917 вместе с Л. М. Цейтлиным (1-я скрипка), И. М. Каревичем (2-я скрипка), Л. М. Пульвером (альт) вошёл в состав квартета, быстро завоевавшего признание (с 1918 — Квартет им. В. И. Ленина при Муз. отделе Наркомпроса РСФСР в составе: Л. М. Цейтлин, К. Г. Мострас, Ф. Ф. Криш, П., однако в связи с болезнью П. был заменён Г. П. Пятигорским). С 1916 был также солистом балетного оркестра Большого театра. В 1916—17 преподавал игру на виолончели в Муз. уч-ще В. Ю. Зограф-Плаксиной, в 1918—1919 — в Моск. консерватории. Как исполнитель отличался виртуозным мастерством и артистизмом.

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 3— Русская классическая виолончельная школа, М., 1965, с. 336—41. *Л. С. Гинзбург.*

ПОДГО́РНЫЙ Тимофей Филиппович [21 II (5 III) 1873, с. Стратилатовка, близ Харькова — 20 VI 1958, Москва] — сов. мастер смычковых инструментов. Засл. мастер Республики (1925). С раннего детства обучался игре на скрипке и делал инструменты под рук. своего дяди. В 1887—89 жил в Ейске, где обучался ремеслу столяра-краснодеревца, игре на скрипке, виолончели, кларнете, фп., теории музыки. С 1900 — в Екатеринодаре (ныне Краснодар), реставрировал муз. инструменты; в 1901 открыл собств. мастерскую. Участвовал в исполнительских собраниях Кубанского отделения РМО в качестве альтиста в квартете и симф. оркестре. В 1913 переехал в Москву. В 1914—19 — в армии и нем. плену, где организовал оркестр из рус. пленных, изготовив для него муз. инструменты. В 1919 возвратился в Москву; был одним из инициаторов создания сов. муз. промышленности. По заданию Наркомпроса РСФСР организовал Первую гос. школу мастеров муз. инструментов (1919, в 1922—31 — Опытно-показат. мастерские ГИМНа), среди его учеников — скр. мастера Г. А. Морозов и Н. М. Фролов. В 1934 — один из организаторов первой в СССР фабрики смычковых инструментов (Москва), где был чл. экспертного совета и науч. консультантом.

П. создал св. 1000 инструментов, в их числе скрипки, альты, виолончели, контрабасы, разл. виды виол, народные, а также экспериментальные инструменты. Инструменты П. отличаются отточенностью формы корпуса (изящные углы и красивые эфы, мастерски врезанный ус, прекрасно выполненный завиток), обладают отличными конц. свойствами — полнотой звучания, окрашенного богатым, своеобразным тембром. Владея игрой на многих инструментах, П. работал в тесном контакте с рядом выдающихся исполнителей. Особенно плодотворной была его дружба с альтистом В. В. Борисовским; по его совету П. создал альты новой формы с вырезом на правой стороне корпуса. Эти инструменты удобны для игры и отличаются ярким «бархатным» звуком. Изготовив 183 альта (первый из них в 1932), П. создал базу для развития сов. альтовой школы. Последователь и друг рус. скрипичного мастера А. И. Лемана, П. был пропагандистом новых рус. скрипок. На основе анализа инструментов старых итал. мастеров П. разработал принцип настройки дек и технологию производства высококачественных струн, установил пропорции струн. инструментов для детей. Инструменты П. получили высокую оценку Л. С. Ауэра, П. Касальса. На инструментах П. играли Д. Ф. Ойстрах, В. В. Борисовский, В. П. и С. П. Ширинские, Д. М. Цыганов, Г. В. Баринова и мн. зарубежные музыканты.

Получил золотую медаль за скрипку «Мадонна» на выставке в Антверпене (1906), звание почётного гражданина этого города, 1-е премии за комплект инструментов для струн. квартета на 1-й Всерос. выставке муз. инструментов (1913) и на Всесоюзном конкурсе мастеров муз. инструментов (1926).

Соч.: Из записок мастера, М., 1960.

Лит.: Витачек Е. Ф., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, М.—Л., 1952,² М., 1964; Баринова Г. В., Юбилей скрипичного мастера, «Советский Союз», 1953, № 12; Кондакова И., Душа поющего дерева. К 100-летию Т. Ф. Подгорного, «СМ», 1973, № 3; Доброхотов Б., Творец поющих инструментов. К 100-летию со дня рождения Т. Ф. Подгорного, «МЖ», 1973, № 22. *И. М. Кондакова.*

ПОДГРИ́ФОК — деталь струнных смычковых и нек-рых щипковых инструментов. 1) У инструментов скрипичного семейства 16—18 вв. клинообразная деревянная планка, помещавшаяся между шейкой инструмента (укреплялась перпендикулярно к верхней части обечайки) и грифом для придания ему необходимого наклона. В 19 в. в связи с введением шейки новой конструкции этот тип П. вышел из употребления. 2) Деталь струнных муз. инструментов, служащая для закрепления нижних концов струн. У смычковых инструментов изготовляется, как правило, из пластины чёрного дерева или палисандра, слегка выпуклой, продолговатой формы. В целях устранения вредного влияния веса П. на вибрацию струн цельную пластинку выдалбливают с внутр. стороны; у старинных смычковых инструментов П. делались из ели и фанеровались твёрдыми породами дерева. В старинных виолах да гамба П. наглухо прикреплён к инструменту деревянным шипом (пропускается в нижний клоц), у инструментов скрипичного семейства (контрабасы и виолончели) кре-

пится к кнопке или втулке в нижней обечайке с помощью сделанной из жильной струны петли. Получили распространение П. системы «Томастик» — металлические с вмонтированными машинками для перестройки металлич. струн. У гитары и лютни нижние концы струн крепятся к деревянной подставке, приклеенной к верхней деке: струны пропускаются в отверстия и закрепляются спец. кнопками. П. нек-рых нар. муз. инструментов делаются из металла и крепятся к нижней обечайке или к верхней деке. *Б. В. Доброхотов.*

ПОДКОВЫРОВ Пётр Петрович [3 (16) X 1910, Челябинск — 25 X 1977, Минск] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в БССР (1957). В 1937 окончил Белорус. консерваторию по классу композиции у В. А. Золотарёва, с 1948 преподавал там же муз.-теоретич. предметы и композицию (с 1969 доцент). Гл. область творчества — инстр. музыка (концерты, в т. ч. для скрипки с оркестром; 24 прелюдии для фп., фп. квинтет и др.). Большое внимание уделял музыке для детей.

Соч.: опера — Павел Корчагин (по роману «Как закалялась сталь» Островского, 1941; 2-я ред. 1958, пост. 1967, Оперная студия Белорус. консерватории); для солистов, хора и орк.— кантаты Пионерский костёр мира (сл. Э. Огнецвет, 1951), Баллада про четырёх заложников (1954, сл. А. А. Кулешова); для орк.— 4 симфонии (Юность, 1940, 2-я ред. 1946; 1947, 2-я ред. 1970; Дружба народов, 1949, 2-я ред.— Моя родина, 1964; 1972); концерты для инструментов с орк.— для фп. (1965), 2 для скр. (1941, 1955), для влч. (1959); для дух. орк.— марши; для орк. белорус. нар. инструментов — Колхозная сюита (1948), Белорусская рапсодия (1948); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. 4 струн. квартета (1941, 1942, 1968, 1970), фп. квинтет (1946), квинтет для дух. инструментов (1960) и др.; для фп.— 2 сонаты (1936, 1954), 24 прелюдии (1943), В пионерском лагере (цикл пьес, 1952) и др.; пьесы для скр. и фп., для флейты и фп., флейты и арфы, гобоя и фп., кларнета и фп.; хоры; вок. дуэты; вок. циклы, песни; обр. нар. песен и танцев; музыка для драм. т-ра.

Лит.: Жураўлёў Д. Э. М., Пётр Падкавыраў, Мінск, 1971. *Е. А. Соломаха.*

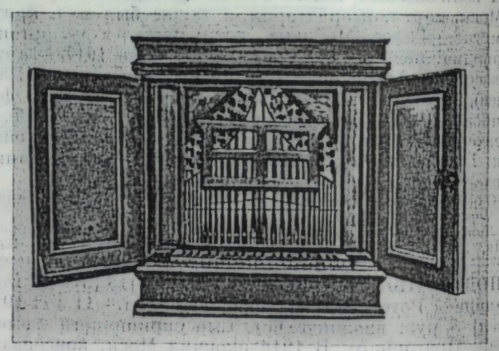
ПОДОБЕН (греч. προσόμοιος — очень сходный, весьма похожий) — приём визант. композиции. Мелод (поэт, он же композитор) сочинял неск. изометричных строф и к первой из них — мелодию. Последующие строфы должны были исполняться на напев первой. В поэмах знаменитого мелода Романа (6 в.) строфам предшествовал «проэмион» — вступление с иным метрич. сложением. От певца требовалось умение исполнять строфы на напев проэмиона, прибегая к мелизматич. украшению мелодии. В 9 в. гимнографы (поэты, не сочинявшие музыки) стали писать гимны, исходя из метрики или силлабики строф их предшественников мелодов, так что напевы последних служили моделями для текстов. Указанием на модель являлись начальные слова её текста, к-рые записывались над текстом гимна наряду с обозначением его гласовой принадлежности. Модель получила наименование П.

Рус. церковь приняла визант. гимны вместе с указаниями П. для их пения и текстами, но т. к. при переводе текстов гимна и его П. на церк.-слав. язык нарушалось единство их силлабики, распевщикам пришлось составить для текстов П. свои, рус. модели псалмодич. типа с краткими распевами в конце мелодич. строк. Это позволяло петь «на подобен» тексты разл. силлабич. сложения. В 15 в. пение «на подобен» очень сократилось. В певч. книгах сохранилась лишь незначит. часть моделей П. В богослужебной практике пение «на подобен» сохранялось в отд. монастырях и способствовало образованию местных напевов: Киевопечерского, Валаамского, Оптиной пустыни и др.

Лит.: Разумовский Д., Церковное пение в России, вып. 1—3, М., 1867—69; Металлов В., Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным, М., 1908, ²1912; Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ²1971; его же, Образцы древнерусского певческого искусства, Л., 1968, ²1971; Pichura H., The Podobny texts and chants of the Suprasl irmologion of 1601, «Byelorussian Studies», vol. 11, № 2, Year 6, L., 1970. *Н. Д. Успенский.*

ПОДСТАВКА. 1) Деталь струнных смычковых и нек-рых щипковых муз. инструментов, ограничивающая снизу длину звучащей части струны и передающая её колебания на верхнюю *деку*. Изготовляется из пластинки клёна. У смычковых инструментов П. помещается между *грифом* и *подгрифком* (ближе к последнему), почти перпендикулярно к поверхности верхней деки, плотно прилегая к ней своими «ножками». Под одной из «ножек» внутри корпуса располагается палочка из елового дерева — «душка», передающая колебания верхней деки на нижнюю, под другой — *пружина*. На верхней стороне П. имеются желобки, в к-рых проходят струны. Высота П. со стороны басовой струны больше, чем у «верхних» струн. Форма совр. фигурной прорезной П. впервые установлена А. Страдивари, впоследствии доработана Ж. Б. Вильомом. В наст. время имеется мн. разл. экспериментальных форм П., особенно виолончельных. У щипковых инструментов (гитар, лютен) П. часто является и подгрифком. 2) У многострунных ударных инструментов (фортепьяно, цимбалы) П. (наз. также «штегом») — длинная деревянная планка, лежащая на резонаторе и прижатая к нему натянутыми над ней струнами. *Б. В. Доброхотов.*

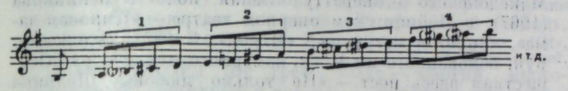
ПОЗИТИВ (франц. positif, от позднелат. positivus — поставленный) — небольшой *орган*, обычно с 1 мануалом, 2—7 регистрами, без самостоятельной педальной клавиатуры. П. ставили на стол, позднее — на пол. Для игры на П. в 13—18 вв. требовался т. н. кальвант — спец. «качальщик» мехов. На П. (в отличие от портатива) можно исполнять полифонич. музыку. П. применялся в домашнем светском музицировании, в т-рах, в церквах как сольный и ансамблевый инструмент (его можно легко переносить с места на место). П. используется при исп. беспедальных соч. И. С. Баха (орг. партиты, мн. хоральные обработки); для П. писали Г. Ф. Гендель (орг. концерты), Й. Гайдн, И. Альбрехтсбергер и др. Во 2-й пол. 17 в. орг. мастер моск. Оружейной палаты С. Гутовский в составе посольства Ф. Я. Милославского отвёз в Персию П. собств. изготовления в подарок шаху Аббасу II.



Лит.: Ройзман Л., Из истории органной культуры в России (2-я половина XVII в.), в сб.: Вопросы музыкознания, т. 3, М., 1960; Quoika R., Das Positiv in Geschichte und Gegenwart, Kassel — Basel, 1957. *Л. И. Ройзман.*
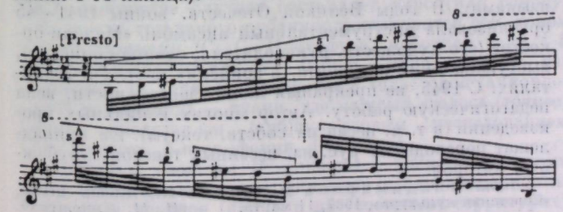
ПОЗИЦИЯ (от лат. positio — положение) — положение руки и пальцев исполнителя при игре на муз. инструменте по отношению к грифу струнного или клавиатуре клавишного инструмента. 1) При игре на скрипке П.— положение левой руки на грифе, определяющееся соотношением и взаимодействием первого и большого пальцев и позволяющее исполнить заданную последовательность звуков без смещения руки. Местоположение П. определяется расстоянием от поставленного на струне первого пальца до порожка. 1-й П. называется такое положение руки и первого пальца по отношению к порожку, при к-ром на струне *e* извлекается звук f^1. Гриф скрипки принято делить на П. в зависимости от изменения расстояния между первым пальцем и порожком и соответствующего изменения положения большого пальца при последовательном передвижении руки вверх вдоль шейки. В 1738 француза М. Коррет в своей «Школе Орфея» ввёл деление грифа скрипки на 7 позиций. В основу этого деления он положил разграничение грифа по тонам и полутонам; каждая П. на одной струне обнимает диапазон кварты.

Это деление, к-рого придерживались представители франц. скрипичной школы, впоследствии стало общепринятым (с развитием виртуозной техники количество П. увеличилось). Деление грифа скрипки на П.



является рациональным вспомогательным средством, к-рое в процессе начального обучения помогает учащемуся овладеть грифом. Представление о П. позволяет скрипачу мысленно распределить движения пальцев по соответствующим участкам грифа и способствует развитию ощущения расстояний. Для приобретшего осн. технич. навыки скрипача принадлежность звуков к той или иной П. уже не имеет существ. значения и порой превращается в тормоз, сковывающий свободу ориентировки на грифе. Фактич. положение левой руки скрипача в процессе исполнения нередко находится в противоречии с общепринятым порядковым обозначением П. Это вносит ненужную путаницу и является источником серьёзных погрешностей при выборе аппликатуры. В совр. практике игры на скрипке используются разл. виды расположения пальцев на грифе, энгармоническ. замена звуков, одновременная игра в смежных П. В таких случаях бывает невозможно определить, в какой именно П. находится рука с точки зрения общепринятой позиционной системы. Исходя из этого, П. следует рассматривать лишь как временную отправную точку опоры для движений пальцев, меняющуюся каждый раз в соответствии с требованиями, предъявляемыми конкретным муз.-исполнительским замыслом.

2) В игре на фп. П.— группа нот, охватываемая (или могущая быть охваченной) на клавиатуре одним положением руки так, чтобы каждый палец в это время оставался над одной и той же клавишей. Пассаж может делиться на П., исполняемые «комплексными» (как в аккордах) перестановками всей руки (без подкладывания 1-го пальца).



Ф. Лист. «Мефисто-вальс» (партия правой руки).

Такое исполнение пассажей — один из осн. принципов техники Ф. Листа, Ф. Бузони и их последователей.

Лит.: Ямпольский И., Основы скрипичной аппликатуры, М., 1933, ² перераб. и доп. изд., 1955 (гл. 5. Позиция); Коган Г., О фортепианной фактуре, М., 1961. *И. М. Ямпольский, Г. М. Коган.*

ПОЗНАНЬСКАЯ-РАБЦЕВИЧ, Познаньская-Рабцевичова (Poznańska-Rabcewiczowa) Софья Казимировна [25 IX (7 X) 1870, Вильнюс — 3 IX 1947, Миланувек, близ Варшавы] — польская пианистка и педагог. В 1891 окончила Петерб. консерваторию (училась у И. А. Боровки, затем у А. Г. Рубинштейна). В 1891—1892 концертировала во мн. европ. странах (в одном из концертов в Берлине в 1892 исполнила с А. Г. Рубинштейном вариации для 2 фп. Шумана). Для исполнительской манеры П.-Р. были характерны безупречное техническое мастерство, простота и непосредственность интерпретации. В сер. 90-х гг. оставила конц. деятельность. В 1896—97 преподавала в Петерб. консерватории. С 1918 жила в Варшаве, в 1923—28 была педагогом Варшавской консерватории. В 1935 вновь дала ряд концертов (в Канаде и США). В период нем.-фаш. оккупации Польши (1939—44) П.-Р. устраивала в своём доме концерты из произв., публичное исполнение к-рых было запрещено. В 1945—46 преподавала в Муз. школе им. Шопена в Миланувеке. П.-Р. посвящён ряд фп. произв., в т. ч. «Второй акростих» ор. 114 А. Г. Рубинштейна, «Этюд» ор. 31 № 1 Глазунова.

Лит.: Niedźwiecki K., Ze wspomnień, Warsz., 1931; Drzewiecki Z., Zofia Rabcewiczowa, «Ruch Muzychny», 1947, № 19—20; eroże, Straty muzyki polskiej w roku 1947, там же, 1947, № 22; Sierpiński J., Zofia Poznańska-Rabcewiczowa, там же, 1961, № 24. *И. Л. Золотова.*

ПОЗНЯКО́ВСКАЯ Наталья Николаевна [р. 30 XI (12 XII) 1889, Киев] — сов. пианистка и педагог. В 1909—13 училась игре на фп. в Петерб. консерватории у А. Н. Есиповой. В 1913—41 преподавала в Петербургской (Ленинградской) консерватории (с 1926 профессор), в 1944—64 — в Свердловской, с 1964 — снова в Ленинградской консерваториях. В педагогич. деятельности развивает пианистич. принципы школы Есиповой. П. много концертировала в России. В 1914 получила 1-ю премию на конкурсе для женщин-пианисток им. В. А. Ераковой (меценатка, ученица Н. Г. Рубинштейна). Была первой исполнительницей 3-го фп. концерта С. С. Прокофьева (по просьбе автора, 1924). Выступала в ансамблях, в т. ч. в фп. трио со скрипачом В. И. Шером и виолончелистом Е. В. Вольф-Израэлем. В обширном репертуаре П. много произв. совр. композиторов. Для её игры характерны свежесть трактовок, благородство исполнит. манеры, блестящая пальцевая техника. *Т. А. Пэн-Чернова.*

ПОЙМА́НОВ Евгений Иванович (р. 12 II 1930, Краснодар) — сов. певец (лирико-драм. баритон). Нар. арт. РСФСР (1974). Чл. КПСС с 1952. В 1960 окончил Тбилисскую консерваторию по классу пения у В. Л. Хмаладзе; с того же года солист Воронежского оперного т-ра. Голос П.— ровный во всех регистрах, свободно льющийся. Певец владеет мастерством перевоплощения, выразительной пластикой. Партии: Князь Игорь; Грязной («Царская невеста»), Демон, Мазепа; Комиссар, Матвей («Брестская крепость», «Русская женщина» Молчанова), Эскамильо, Скарпиа, Риголетто, Амонасро; Ренато («Бал-маскарад»), Ди Луна («Трубадур»). Выступает в концертах; наиболее близка певцу лирика С. В. Рахманинова и Г. В. Свиридова. С 1972 преподаватель Воронежского ин-та иск-в.

В. И. Зарубин.

ПОКРА́СС Дмитрий Яковлевич [р. 26 X (7 XI) 1899, Киев] — сов. композитор. Нар. арт. СССР (1975). Чл. КПСС с 1940. В 1913—17 учился в Петрогр. консерватории по классу фп. у М. И. Гелевера. С 1917 выступал как аккомпаниатор в эстрадных концертах. Композиторскую деятельность начал в рядах 1-й Конной армии (служил в Политотделе в 1919—22), написал кантату «Вперёд» (совм. с С. К. Мининым), «Марш Будённого» (сл. А. д'Актиля, 1920) — одну из первых сов. песен, получивших всенародную известность. С 1923 — в Москве; работал в области эстрадной муз. как композитор, пианист, был зав. муз. частью и гл. дирижёром ряда моск. драм. т-ров и эстрадных



коллективов. В 1936—72 рук. эстрадного оркестра Центр. дома культуры железнодорожников.

Осн. сочинения П.— песни, многие из них написаны совместно с братом — Даниилом Яковлевичем П. (сотрудничал с ним с 1932). Братьям принадлежат популярные песни, в т. ч. «Конноармейская» (из кинофильма «Рабоче-крестьянская», сл. А. А. Суркова, 1936), «Москва майская» (из кинофильма «Двадцатый май», сл. В. И. Лебедева-Кумача, 1937), «Прощание» («Прощальная комсомольская», сл. М. В. Исаковского, 1938), «То не тучи, грозовые облака» (из кинофильма «Я — сын трудового народа», сл. Суркова, 1938), «Если завтра война» (сл. Лебедева-Кумача, 1938), «Марш танкистов» и «Три танкиста» (из кинофильма «Трактористы», сл. Б. С. Ласкина, 1939), «Не скосить нас саблей острой» (из кинофильма «Дума про казака Голоту», сл. Лебедева-Кумача, 1939). Песни братьев П. тесно связаны с современностью, многие из них посвящены Советской Армии. Они отличаются ярким мелодизмом, ясностью структуры, плакатным стилем, по интонационному строю близки к нар., революц. песням, походным маршам.

Среди песен, написанных Дмитрием Яковлевичем П.: «Марш мотопехоты» (сл. Е. А. Долматовского, 1957), «Песня о Ленине» («Берёзка», сл. А. Пришельца, 1960), «На ученье, как в сраженье» (сл. О. Я. Колычева, 1973), «Великий город» («Песня о Москве», сл. Пришельца, 1974), «Люба, Любушка, Любовь» (сл. П. М. Градова, 1974), «Родной городок» (сл. М. А. Светлова, 1974), «Марш БАМ» (сл. М. М. Вершинина, 1975), «Моя армия» (сл. М. Л. Матусовского, 1975), «В последнем бою» (сл. А. А. Жарова, 1975). Автор музыки к драм. спектаклям «Красные дьяволята» (1950, Театр им. Гоголя, Москва), «Конармия» (1950, Театр им. Вахтангова, Москва), произв. для скрипки, романсов. Автор статьи «Песни боевых лет» («СМ», 1957, № 11). Гос. пр. СССР (1941). Золотая медаль им. А. В. Александрова (1973).

Даниил Яковлевич П. [17(30) XI 1905, Киев — 16 IV 1954, Москва] — композитор, пианист, дирижёр. В 1917—21 учился в Киевской консерватории по классу фп. у С. В. Тарновского и Ф. М. Блуменфельда. С 1921 жил в Москве. Учился композиции у Н. А. Рославца. Начиная с 1932 сотрудничал со своим братом Дмитрием Яковлевичем П. В 1936—51 был одним из муз. рук. оркестра Центр. дома культуры железнодорожников. Автор «Увертюры на тюркские темы» для симф. оркестра, струн. квартета, музыки к кинофильмам.

Самуил Яковлевич П. (1897, Киев — 1939, Нью-Йорк) — эстрадный пианист и композитор. Брат Дмитрия Яковлевича и Даниила Яковлевича П. Автор песни «Красная Армия всех сильней» (сл. П. Григорьева, 1920).

Лит.: Шилов А. В., Из истории первых советских песен (1917—24), М., 1963; Сохор А., Как начиналась советская музыка, «МЖ», 1967, № 2.

ПОКРО́ВСКИЙ Борис Александрович [р. 10 (23) I 1912, Москва] — сов. режиссёр оперы, педагог. Нар. арт. СССР (1961). В 1937 окончил реж. ф-т ГИТИСа. В 1937—43 режиссёр (с 1939 — художеств. рук.) Горьковского т-ра оперы и балета, с 1943 реж., в 1952—1963 и с 1967 гл. реж. Большого т-ра. Пост. оперы (впервые на сов. сцене): «Нижегородцы» Направника (1942, Горьковский т-р оперы и балета); в Большом т-ре — «В огне» («Под Москвой») Кабалевского (1943, совм. с М. М. Габовичем), «Бэла» А. Н. Александрова (1946), «Франческа да Римини» Рахманинова (1946), «Судьба человека» Дзержинского (1961), «Семён Котко» (1970) и «Игрок» (1974) Прокофьева, «Похищение луны» Тактакишвили (1977); в Белорусском т-ре оперы и балета — «Алеся» Тикоцкого (1944); в Ленингр. Малом т-ре оперы и балета — «Война и мир» (1946; Гос. пр. СССР, 1947), «Воевода» Чайковского (1949). В Большом т-ре пост. также оперы: «Евгений Онегин» (1944), «Майская ночь» (1947), «Вражья сила» (1947; Гос. пр. СССР, 1948), «Проданная невеста» (1948; Гос. пр. СССР, 1948), «Садко» (1949; Гос. пр. СССР, 1950), «Галька» (1949), «Аида» (1951), «Травиата» (1953), «Снегурочка» (1954), «Руслан и Людмила» (1972); «Мёртвые души» Щедрина (1977), «Отелло» (1978) и др. В 1957 в Татарском т-ре оперы и балета пост. оперу «Муса Джалиль» Жиганова. Поставил ряд спектаклей в Софийской народной опере — «Война и мир» (1957), «Хованщина» (1966) и др.; в Софийском муз. т-ре им. Македонского — оперетту «Белая ночь» Хренникова (1967); в Лейпцигском оперном театре — «Пиковая дама», «Золотой петушок», «Игрок». С 1972 художеств. рук. основанного им Моск. камерного муз. театра. Осуществил здесь пост.— «Не только любовь» Щедрина (1973), «Нос» Шостаковича, «Голос земли» по песням А. И. Островского, «Скупой» Пашкевича (все — 1974); «Шинель» и «Коляска» (по Н. В. Гоголю) Холминова, «Сокол Федериго...» Бортнянского, «Директор театра» Моцарта (все — 1975); «Рыжая лгунья и солдат» Ганелина (1977) и др. Спектакли, осуществлённые П. на сцене Большого т-ра и в др. оперных т-рах разл. городов, а также за рубежом, отличаются глубоким проникновением в идейно-художеств. замысел произв., реалистич. решением, высокой муз.-сценич. культурой. Преподаёт в ГИТИСе (с 1954 профессор кафедры муз. театра).

С о ч.: Заметки о работе режиссера и актера в оперном театре, в кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 2, М., 1958; Об оперной режиссуре, М., 1973.
Лит.: Чудиовский М., Режиссёр ставит оперу. Творческий путь нар. арт. СССР Б. А. Покровского, М., 1967.
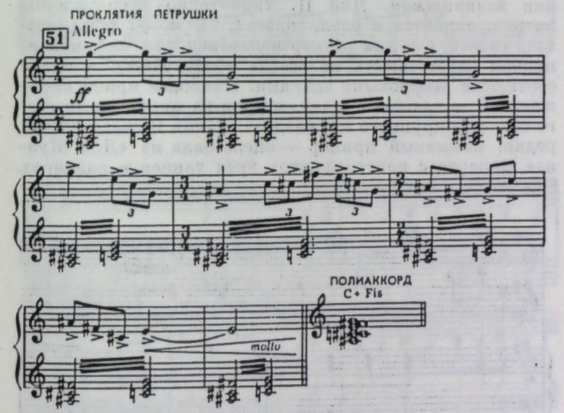
ПОЛЕВА́Я-МА́НСФЕЛЬД Нонна Александровна [1 (13) V 1896, Москва — 4 IV 1975, там же] — сов. певица (лирич. сопрано). Пению обучалась в Студии певч. иск-ва в классе Е. И. Збруевой. В 1923—28 занималась под руководством К. С. Станиславского в Оперной студии его имени; участвовала в спектаклях студии и Оперной студии-театра им. Станиславского. Тяготея к иск-ву малых форм, по совету Станиславского обратилась к изучению и исполнению песен народов СССР, сов. композиторов, народов заруб. стран. Была выдающейся эстр. певицей (с 1928 исп. только эстр. песни), создавшей индивидуальный стиль, в к-ром высокая вок. культура сочеталась с острой характерностью исполнения. Песни народов мира пела на языке оригинала (свободно владела неск. иностр. языками). В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 организовала инструментальный ансамбль «Мелоди-оркестр» (его художеств. руководитель, певица-солистка), выступала с ним на фронте, в воинских частях и госпиталях. С 1945, не прекращая конц. деятельности, вела педагогическую работу. Автор многих вокальных произведений (в т. ч. песен на собств. тексты). Ей принадлежат переводы на рус. яз. песенных текстов зарубежных авторов.

Лит.: Владимирова М., Ляско К., Жизнь—песня, «Советская культура», 1967, 11 марта. *И. М. Ямпольский.*

ПОЛЕ́НОВ Василий Дмитриевич [20 V (1 VI) 1844, Петербург — 18 VII 1927, с. Борок, ныне Поленово Тульской обл.] — рус. живописец, театр. художник, композитор. Нар. художник Республики (1926). Действит. чл. Академии художеств (1893). Род. в семье археолога и библиографа Дмитрия Васильевича П. (1806—78). С детства учился игре на фп., занимался муз.-теоретич. предметами. Увлекался пением крестьян, записывал их песни, изучал варианты мелодий нар. песен. На развитие его муз. дарования существ. влияние оказали оперы Р. Вагнера (слушал их во время пребывания в Германии, 1867), а также общение с П. Виардо и И. С. Тургеневым (в Париже). Принимал участие в театр. постановках кружка С. И. Мамонтова в Москве. С 1885 заведовал художеств.-постановочной частью Моск. частной рус. оперы (оформил спектакли «Орфей и Эвридика», «Орлеанская дева» и др.), общался со мн. деятелями рус. оперы, в т. ч. с Ф. И. Шаляпиным. С 1910 вёл большую просветительную деятельность в области нар. т-ра, был организатором и руководителем Секции содействия фабричным и деревенским т-рам, писал пьесы и музыку к спектаклям, устраивал концерты, пропагандируя классич. музыку. Автор оперы «Призраки Эллады» (либр. Мамонтова, пост. в 1906 силами любителей, Большой зал Моск. консерватории), оратории, музыки к драме «Два мира» А. Н. Майкова, к своим историч. драме «Анна Бретонская» и пьесе «Трифельский замок».

Лит.: Успенский В., В. Д. Поленов и музыка, «СМ», 1948, № 7. *И. М. Ямпольский.*

ПОЛИАККО́РД (от греч. πολύς — многий, многочисленный, обширный и *аккорд*) — аккорд комплексной (составной) структуры, т. е. многозвучие, расслаивающееся на относительно самостоят. части либо складывающееся из двух или неск. относительно самостоят. частей-аккордов. П. имеет вид двух или неск. разл. по звуковому составу аккордов, звучащих одновременно:



И. Ф. Стравинский. «Петрушка», 2-я картина.
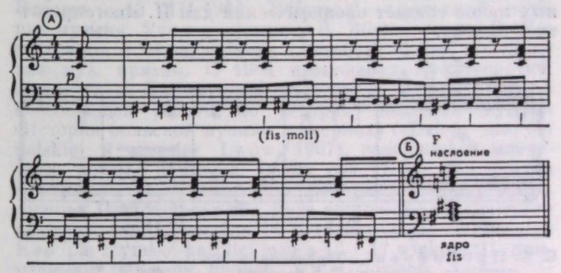
Части П. наз. субаккордами (здесь 2 субаккорда — C-dur и Fis-dur). Один из субаккордов (чаще нижний) в большинстве случаев составляет ядро (или основу) П., а осн. тон такого субаккорда становится осн. тоном всего созвучия (С. С. Прокофьев, побочная тема 1-й части 9-й сонаты для фп.: G-dur — ядро, h-moll — наслоение). П. нередко образуется в «пластовой (аккордовой) полифонии» — ткани, где каждый «голос» (точнее, слой) представлен (суб)аккордовым последованием (А. Онеггер, 5-я симфония, 1-я часть).

Выразит. свойства П. связаны с восприятием двух или неск. неидентичных аккордов в одновременности; при этом главное (как и в др. составных структурах) заключается не в звучании каждого из субаккордов, а в том новом качестве, к-рое возникает при их соединении (так, в нотном примере C-dur и Fis-dur — консонирующие аккорды, а целое — диссонанс; субаккорды диатоничны, П. недиатоничен; мажорность каждого из субаккордов выражает свет и радость, а П.— «проклятия» Петрушки, далее — «отчаяние» Петрушки). Термин «П.» введён Г. Коуэллом (1930).

Лит. см. при ст. *Полигармония.* *Ю. Н. Холопов.*

ПОЛИГАРМО́НИЯ (от греч. πολύς — многий, обширный и *гармония*) — звуковысотная структура, объединяющая в одновременности в качестве своих компонентов не отд. тоны, а целые комплексы — аккорды, созвучия, их группы. П.—частный и особый вид гармонии (к-рая предполагает объединение отд. тонов и не исключает объединения групп). Понятию П. близок *полиаккорд*; разница в том, что под категорию П. подходят не только собственно полиаккорды, но также и такие комплексные (составные) структуры, части к-рых могут быть не аккордами, а гармонич. единствами иного рода.

Общее наименование частей П. (как полиструктуры) независимо от того, будут ли они сами по себе аккордами, группами, гармонич. полями,— субструктуры. Обычно одна из субструктур является ядром (основой) П., а её осн. тон пронизывает звучание целого (в нотном примере это — нижний слой с осн. тоном fis). Вместе с тем каждая из субструктур обладает и относит.



С. С. Прокофьев. 6-я соната для фп., часть I.

самостоятельностью — выразительной и конструктивной. Выразительные свойства П. зависят от данного комплекса субструктур и их взаимодействия. Однако выразительность П. не является результатом механич. суммирования выразительности субструктур. Подобно тому, как гл. качество интервала с = е — его мажорно-терцовый характер—полностью отсутствует в звучании каждого из составляющих его тонов (с, е), гл. качество П. отсутствует в каждой из составляющих его частей и образуется лишь при их созвучании. Неправомерно истолковывать П. как проявление т. н. «линеаризма», т. е. созвучания гармонически несогласованных друг с другом пластов; в подлинном иск-ве П. всегда основывается на согласовании, но только оно осуществляется здесь на диссонантной основе (со специфич. для неё выразит. и конструктивными свойствами). Стимул, порождающий П., полиаккордику,— использование многозвучных диссонансных вертикалей, требующих для поддержания функциональной ясности каждого из многочисл. тонов группировки их в субструктуры, т. е. разделения целого на полигармонич. слои.
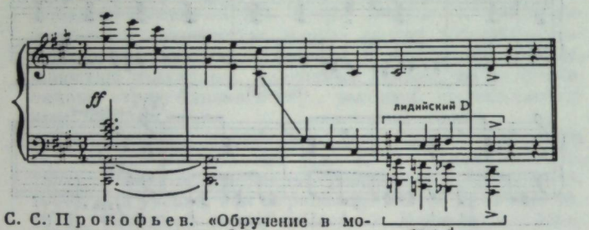
Как художеств. явление П. и полиаккордика намечаются в многослойности гармонич. ткани, особенно в музыке 19 в. (гл. обр. благодаря сочетаниям аккордов с органными пунктами и ostinato, а также в сложных наложениях развитого голосоведения). В музыке 20 в. П. широко распространена как одно из проявлений свободного использования художеств. возможностей диссонанса.

Из зап.-европ. теоретиков в числе первых проблемой П. занимался Г. Эрпф (1927), термин «П.» фигурирует в книге Г. Коуэлла «New musical resources» («Новые музыкальные средства», 1930). В рус. музыкознании термин «П.» («полигармонические» обороты) применял В. Г. Каратыгин (1916; о «Сарказмах» и «Скифской сюите» С. С. Прокофьева). Описание и теоретич. объяснение П. содержатся в трудах Ю. Н. Тюлина (1959, 1963), Т. Г. Тер-Мартиросяна (1966) и др. сов. теоретиков.

Лит.: Каратыгин В. Г., 7-й концерт А. Зилоти, «Речь», 1916, 18 янв.; Тюлин Ю. Н., Учебник гармонии, ч. 2, М., 1959; его же, Современная гармония и ее историческое происхождение, в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1963, то же, в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, М., 1967; Слонимский С. М., Симфонии Прокофьева, М.—Л., 1964; Тер-Мартиросян Т. Г., Некоторые особенности гармонии

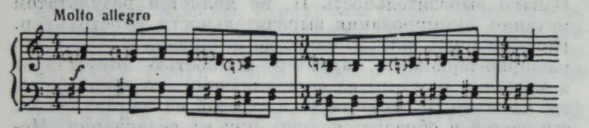
Прокофьева, М.—Л., 1966; Приванo И. Г., Хрестоматия по гармонии, ч. 4, М., 1973; Гуляницкая Н. С., Проблема аккорда в современной гармонии: о некоторых англо-американских концепциях, в сб.: Вопросы музыкознания. Труды Гос. музыкально-педагогического ин-та им. Гнесиных, вып. 18, М., 1976; Паисов Ю. И., Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века, М., 1977; Erpf H., Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, Lpz., 1927; Cowell H., New musical resources, N. Y.—L., 1930, ²1969; Sikorski K., Harmonia, cz. 3, Kr., 1949; Persichetti V., Twentieth-century harmony, N. Y., [1961]; Siegmeister E., Harmony and melody, v. 2, Belmont, 1966; Ulehla L., Contemporary harmony. Romanticism through the twelve-tone row, N. Y.—L., [1966]. *Ю. Н. Холопов.*

ПОЛИЛА́ДОВОСТЬ (от греч. πολύς — многий и *лад*) — сложный лад, объединяющий элементы разл. ладов при одной тонике. Одноврем. звучание элементов разных ладов создаёт специфический для П. многокрасочный эффект.



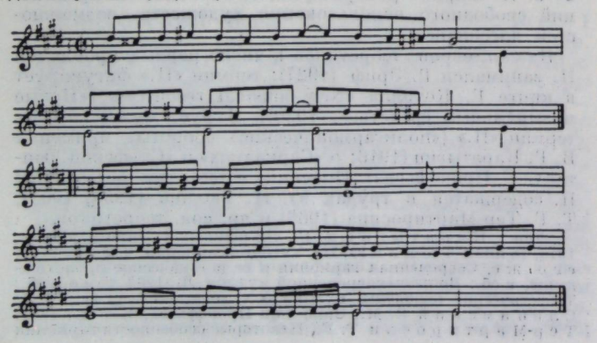
С. С. Прокофьев. «Обручение в монастыре», окончание 2-й картины.

Этот эффект наиболее отчётлив при ярко выраженной тонике, однако он достижим и при тонике менее определённой, если определённы (напр., диатоничны) смешиваемые ладовые звукоряды:



И. Ф. Стравинский. «Весна священная», «Игра двух городов».

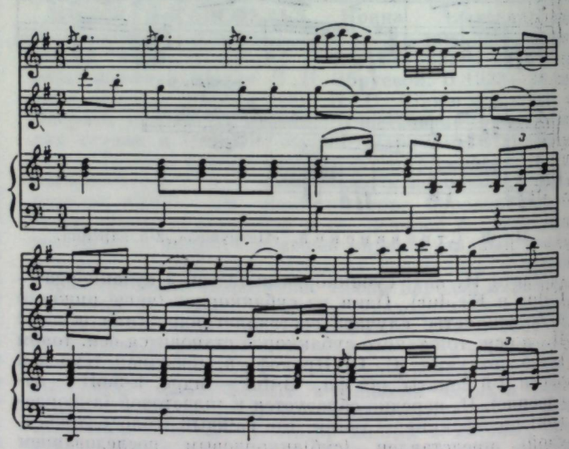
П. родственна хроматич.-вариантная переменность ступеней в ладах рус. нар. музыки («изменённые ступени» при «хроматизме на расстоянии», А. Д. Кастальский); совмещение их в пределах одной ладовой структуры создаёт возможность и одновременного их звучания. Полиладовые обороты иногда встречаются в позднесредневековой и ренессансной полифонии (Г. де Машо), появляясь под влиянием развивающегося хроматизма (ладовая двухслойность, см. *Политональность*; musica ficta и musica falsa). Исключит. образец П. 1-й пол. 16 в.— «Еврейский танец» Х. Нёйзидлера (приводимый обычно как образец политональности), где настоящая П. применена как спец. выразит. средство (ладовые устои e, h, dis):



В эпоху барокко и в классико-романтич. период П. изредка возникает гл. обр. вследствие совмещения разновидностей одного лада (напр., мелодич., натуральных и гармонич. видов минора; у И. С. Баха во 2-й части «Итальянского концерта» и др. соч.). П. повсеместно распространена в музыке 20 в., т. к. является естеств. формой функционирования хроматической ладовой системы.

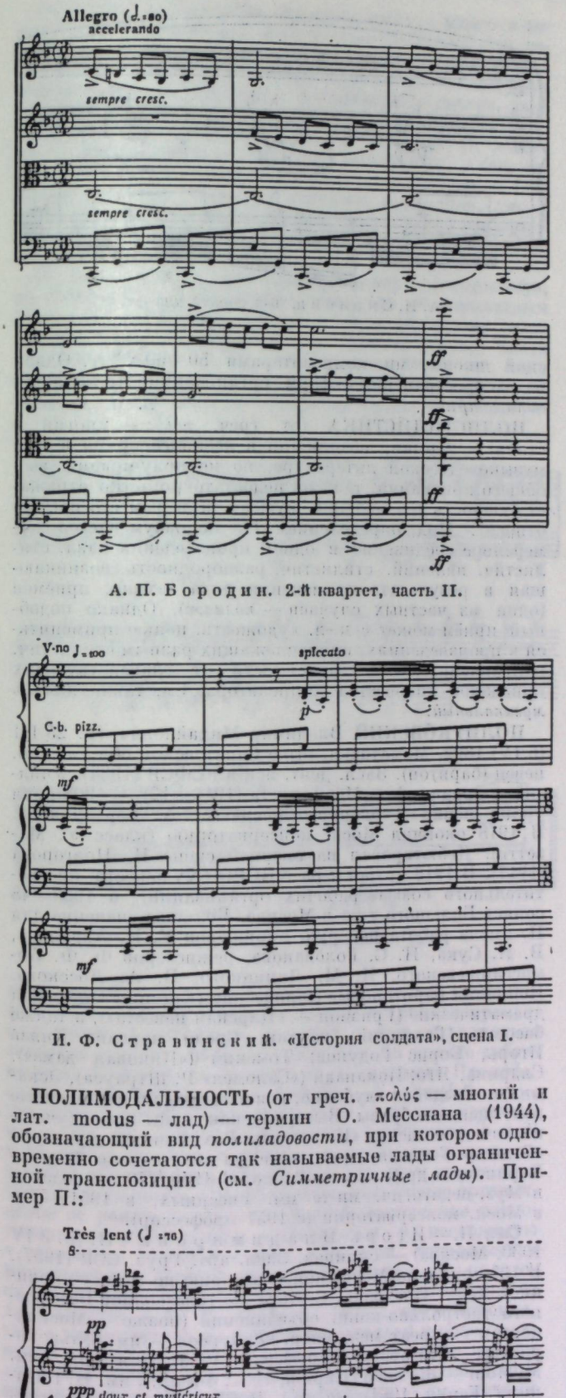
Лит.: Холопов Ю. Н., О современных чертах гармонии С. Прокофьева, в сб.: Черты стиля С. Прокофьева, М., 1962; его же, О трех зарубежных системах гармонии, в сб.: Музыка и современность, вып. 4, М., 1966; Тюлин Ю. Н., Современная гармония и ее историческое происхождение, в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1963, ² в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, М., 1967; Дьячкова Л. С., Политональность в творчестве Стравинского, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1970; Коптев С. В., О явлениях полиладовости, политоникальности и политональности в народном творчестве, в сб.: Проблемы лада, М., 1972; Приванo И. Г., Хрестоматия по гармонии, ч. 4, М., 1973, гл. 11; Вянцкус А. А., Ладовые формации. Полиладовость и политональность, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2, М., 1973. *Ю. Н. Холопов.*

ПОЛИМЕТРИ́Я (от греч. πολύς — многий и μέτρον — мера) — соединение двух или трёх метров в одновременности, одна из распространённых форм организации *полиритмии*. Для П. характерно несовпадение метрич. акцентов в разл. голосах. П. могут образовывать голоса, в к-рых размер неизменен или переменен, причём переменность не всегда обозначается в нотах соответств. цифровыми знаками. Наиболее яркое выражение П.— сочетание разл. метров на протяжении всего соч. или крупного его раздела. Такая П. встречается редко; известный пример — сцена бала из «Дон Жуана» Моцарта с контрапунктом трёх танцев в размерах $^3/_4$, $^2/_4$, $^3/_8$:



Более распространены краткие полиметрич. эпизоды, встречающиеся в неустойчивых моментах классич. форм, в частности перед кадансами; как игровые элементы они в нек-рых случаях используются в скерцо, где складываются чаще всего на основе пропорций *гемиолы* (см. пример из 2-й части 2-го квартета А. П. Бородина на колонке 333).
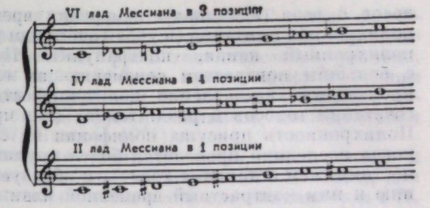
Особым видом является мотивная П., одна из основ композиции И. Ф. Стравинского. П. у Стравинского насчитывает обычно два-три пласта, и каждый из них обрисовывается протяжённостью и структурой мотива. В типичных случаях один из голосов (бас) мелодически остинатен, протяжённость мотива в нём неизменна, тогда как в др. голосах она меняется; тактовая черта обычно ставится единая для всех голосов (см. пример из 1-й сцены «История солдата» И. Ф. Стравинского на колонке 333). *В. Н. Холопова.*



А. П. Бородин. 2-й квартет, часть II.

И. Ф. Стравинский. «История солдата», сцена I.

ПОЛИМОДА́ЛЬНОСТЬ (от греч. πολύς — многий и лат. modus — лад) — термин О. Мессиана (1944), обозначающий вид *полиладовости*, при котором одновременно сочетаются так называемые лады ограниченной транспозиции (см. *Симметричные лады*). Пример П.:
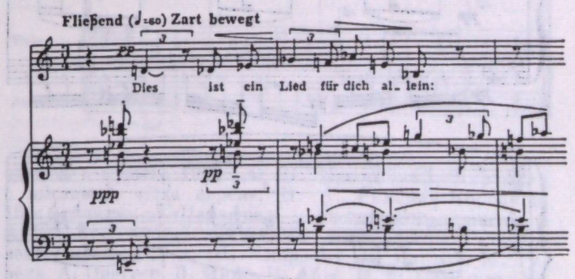


Лит.: Messiaen O., Technique de mon langage musical, P., 1944. *Ю. Н. Холопов.*

ПОЛИ́ЙЬСКИЙ (Poliński) Александр (4 VI 1845, Влостув — 13 VIII 1916, Варшава) — польский историк музыки. Учился музыке у В. Желеньского, З. Носковского, А. Мюнххеймера в Варшаве. С 1887 выступал как муз. критик. С 1904 преподавал муз.-теоретич. предметы в Варшавском муз. ин-те. Автор первой обобщающей работы по истории польской музыки «История польской музыки в очерках» («Dzieje muzyki polskiej w zarysie», Lwów, 1907), содержащей многочисл. нотные примеры. Среди соч. П. гл. обр. статьи о польских композиторах и работы о польск. церк. музыке. Опубликовал сб., куда вошли хор. песнопения римско-католич. костёла 16 и 17 вв. («Spiewy chóralne Kościoła rzymsko-katolickiego z 16 i 17 wieku»). П. принадлежит ряд церк. произв., в т. ч. 2 мессы.

Лит. соч.: Gomółka i jego psalmy, «Echo muzyczne i teatralne», 1880; Wacław z Szamotuł, там же, 1881; Znakomitsi cudzoziemscy muzycy w Polsce, там же, 1882; O muzyce kościelnej i jej reformie, Warsz., 1890; S. Moniuszko, Kijów—Warsz., 1914; F. Chopin, Kijów—Warsz., 1914; и др.

Лит.: Encyklopedia powszechna Orgelbranda, Warsz., [1898—1904], t. 11; Starczewski F., [A. Poliński], «Lutnista», 1906, № 2. Antologia polskiej krytyki muzycznej 19 i 20 w., Kr., 1955, s. 291—92. *И. И. Свирида.*

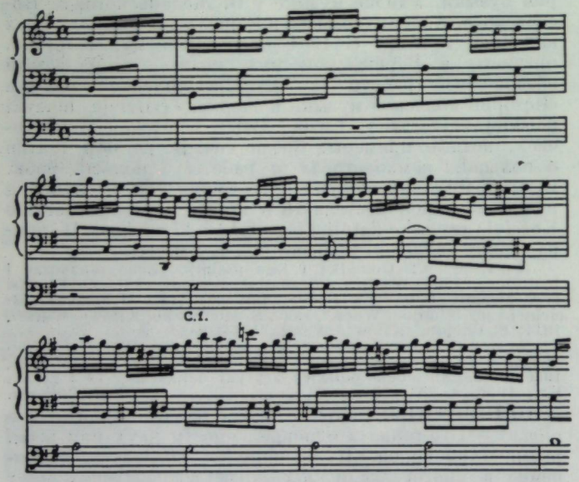
ПОЛИРИТМИ́Я (от греч. πολύς — многий и *ритм*) — сочетание в одновременности двух или неск. ритмич. рисунков. П. в широком смысле — объединение в многоголосии любых не совпадающих друг с другом ритмич. рисунков (напр., в одном голосе — четвертные, в другом — восьмые); противоположна моноритмии — ритмич. тождеству голосов. П.— явление, характерное для муз. культуры стран Африки и Востока (напр., сочетание разл. ритмов, исполняемых на ударных инструментах), а также общая норма для многоголосия европ. музыки; начиная с мотета 12—13 вв.— необходимое условие *полифонии*. П. в узком смысле — такое сочетание ритмич. рисунков по вертикали, когда в реальном звучании отсутствует соизмеряющая все голоса наименьшая временна́я единица (соединение бинарных делений с особыми видами ритмич. деления — триолями, квинтолями и т. п.); характерна для музыки Ф. Шопена, А. Н. Скрябина, а также для А. Веберна, композиторов 50—60-х гг. 20 в.



А. Веберн. «Это — песня только для тебя», ор. 3 № 1.
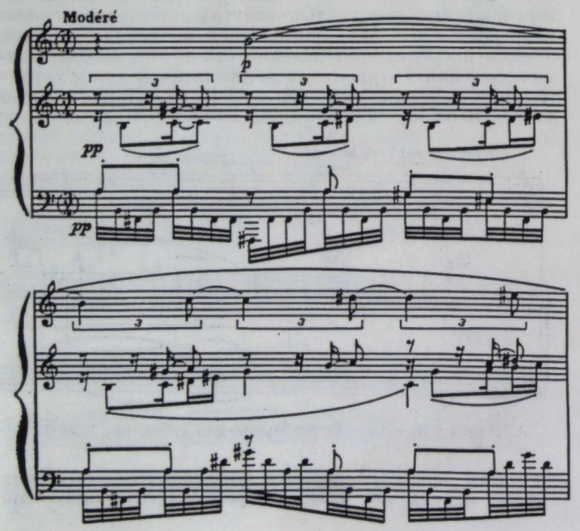
Особым видом П. является полихронность (от греч. πολύς — многий и χρόνος — время) — сочетание го-
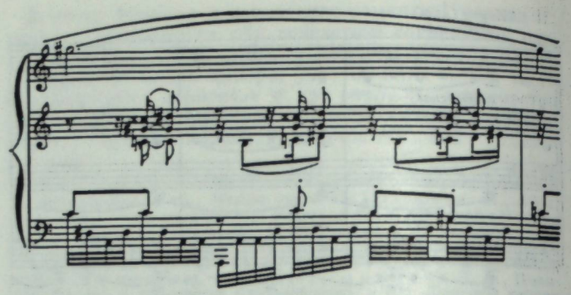
лосов с разл. единицами измерения времени; отсюда полихронная имитация (в увеличении или уменьшении), полихронный канон, контрапункт. Полихронность с бо́льшим контрастом соизмеряющих единиц может производить впечатление политемповости, одноврем. сочетания голосов в разл. темпах (см. пример ниже). Полихронность присуща полифонии на cantus firmus, когда последний проводится более крупными длительностями, чем остальные голоса, и образует по отношению к ним контрастный временной план; широко распространена в музыке от раннего многоголосия до позднего барокко, в частности характерна для изоритмич. мотетов Г. де Машо и Ф. де Витри, для хоральных обработок И. С. Баха (органных, хоровых):



И. С. Бах. Хоральная прелюдия для органа «Nun freut euch, lieben Christen g'mein».

У композиторов нидерландской школы полихронность использовалась в канонах с неодинаковыми временны́ми измерениями, «пропорциями» («пропорциональный канон», по Л. Файнингеру). В 20 в. она применялась в поздних соч. Скрябина, композиторами новой вен-





А. Н. Скрябин. 6-я соната для фп.

ской школы, мн. композиторами 50—60-х гг. Одной из распространённых форм организации П. является *полиметрия*. *В. Н. Холопова.*
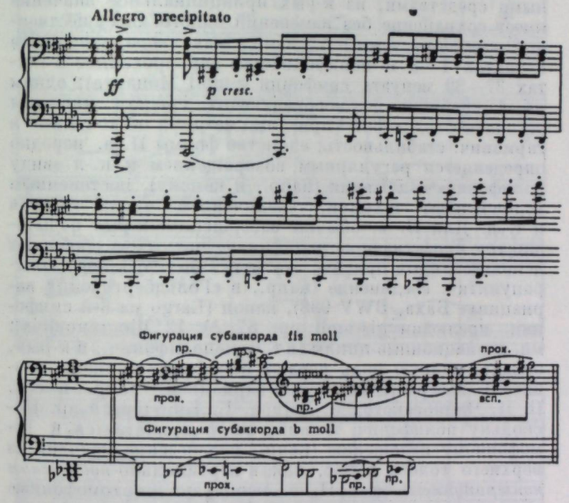
ПОЛИСТИЛИ́СТИКА (от греч. πολύς — многий и стиль) — термин, возникший в недавнее время в сов. музыковедческой литературе, но не получивший всеобщего признания, т. к. он недостаточно чётко отражает сущность тех явлений музыки, к к-рым его обычно относят. Под определением П. подразумевается намеренное соединение в одном произведении разл. стилистич. явлений, стилистич. разнородность, возникающая в результате применения ряда технич. приёмов (один из частных случаев — *коллаж*). Однако подобный приём может с к.-л. художеств. целью применяться в произведениях, принадлежащих разным стилистич. направлениям, — в зависимости от главенствующих признаков творчества композитора. См. также *Стиль музыкальный*.

ПОЛИТКО́ВСКИЙ Владимир Михайлович [р. 25 III (6 IV) 1892, Маматовка, ныне Саратовской обл.] — сов. певец (баритон). Засл. деят. иск-в РСФСР (1934). Учился на юридич. ф-те Моск. ун-та (1910—12). С 1908 брал уроки пения у оперного певца А. А. Серебрякова. В 1918 окончил Моск. консерваторию (класс У. Мазетти). Дебютировал на оперной сцене Н. Новгорода (1917). В 1918 артист т-ра ХПСРО (Художеств.-просветительного союза рабочих организаций), в 1920—48 солист Большого т-ра в Москве. Большое значение для П. имела работа под рук. дирижёров У. И. Авранека, В. И. Сука, Н. С. Голованова, режиссёров Ф. Ф. Комиссаржевского, И. М. Лапицкого, В. А. Лосского. Исполнял баритоновые лирические (Евгений Онегин) и драматические (Грязной — «Царская невеста»), а также басовые (Галицкий) партии. Среди партий: Князь Игорь, Борис Годунов; Томский («Пиковая дама»), Скарпиа, Яго; Иоканаан («Саломея» Р. Штрауса), Эскамильо. Создавал глубокие, психологически насыщенные вок.-сценич. образы. Выступал как конц. певец (участвовал в исполнении «Колоколов» Рахманинова, оратории «Самсон» Генделя, драм. легенды «Осуждение Фауста» Берлиоза и др.), пел на Радио. В 1948—50 преподавал в Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных, в 1951—57— в Моск. консерватории (с 1957 профессор).

Сын П.— Игорь Владимирович П. (р. 3 IV 1930, Москва) — скрипач. Засл. арт. Груз. ССР (1957). В 1956 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки у Д. Ф. Ойстраха. С этого же года солист Всесоюзного гастрольно-конц. объединения (позже — Москонцерта). Лауреат междунар. конкурсов — им. бельг. королевы Елизаветы (Брюссель, 1953, 10-я пр.), им. М. Лонг — Ж. Тибо (Париж, 1957, 4-я пр.), им. Н. Паганини (Генуя, 1961, 5-я пр.). В 1966—71 преподаватель Тбилисской консерватории (с 1969 доцент), в 1968—71 худ. рук. Камерного оркестра Груз. ССР. Концертирует в СССР и за рубежом (ГДР, Польша, Болгария, Франция, Италия, Япония, Филиппины и др. страны).

ПОЛИТОНА́ЛЬНОСТЬ (от греч. πολύς — много и тональность) — особый вид ладотонального изложения, составная (но единая) система звуковысотных отношений, соприменяемая преим. в совр. музыке. П.— «не сумма нескольких тональностей..., а сложный их синтез, даютонику ладовую систему» (Ю. И. Паисов). П. может иметь вид объединения разнотональных аккордов (аккордовая П.), разнотональных мелодич. линий (мелодич. П.) и объединения аккордов и мелодич. линий (смешанная П.). Внешне П. иногда выглядит как наложение друг на друга тонально разобщённых субструктур (см. пример ниже).

П., как правило, имеет единый центр («политонику», по Паисову), к-рый, однако, является не монолитным (как в обычной тональности), а множественным, полигармонически расслоённым (см. *Полигармония*). Части его («субтоники», по Паисову) используются по типу тоник простых, диатонических тональностей (в таких случаях П.— «псевдохроматич.» целое, по В. Г. Каратыгину; см. *Полиладовость*). Общая основа для возникновения П.— сложная (диссонантная и хроматизированная) ладовая структура, в к-рой может сохраняться терцовое строение аккордов (особенно на уровне субаккордов). Политоника примера из «Сарказмов» Прокофьева — полиаккорд b — des(cis) — f — ges(fis) —a — это единый сложный центр системы, а не два простых, на к-рые он, конечно, разложим (трезвучия b-moll и fis-moll); поэтому и система в целом несводима ни к одной обычной тональности (b-moll), ни к сумме двух (b-moll + fis-moll). (Подобно тому, как всякое органич. целое не равно сумме своих частей, созвучание разнотональных субструктур сплавляется в несводимую к одноврем. сочетанию двух или неск. тональностей макросистему: «синтез во время слушания», политональные голоса «окрашиваются в одну доминирующую тональность» — Б. В. Асафьев, 1925; соответственно, такая макросистема не должна называться именем к.-л. одной старой монотональности, тем более — именем двух или нескольких старых монотональностей, напр. нельзя сказать, что пьеса Прокофьева — см. нотный пример — написана в тональности b-moll.)



С. С. Прокофьев. «Сарказмы», № 3.
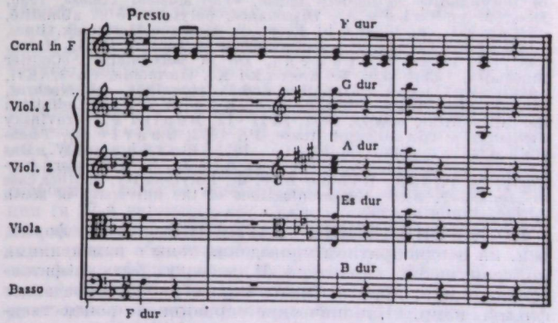
Понятию П. родственны понятия полиладовость, *полиаккорд*, полигармония (различие между ними то же, что и между коренными понятиями: тональность, лад, аккорд, гармония). Главный критерий, свидетельствующий о наличии именно П. как одноврем. развёртывания разл. тональностей,— условие, чтобы каждая из них была представлена не одним созвучием (или фигурацией без гармонич. смен), а отчётливо слышимым функциональным последованием (Г. Эрпф, 1927; Паисов, 1971).

Нередко понятия «полиладовость», «полиаккорд» и «полигармония» ошибочно смешиваются с П. Повод для смешения понятий полиладовости или полиаккорда с П. обычно даёт неправильное теоретич. истолкование данных восприятия: напр. осн. тон аккорда принимается за осн. тон (тонику) тональности или, напр., сочетание C-dur и Fis-dur как аккордов (см. тему Петрушки из одноим. балета И. Ф. Стравинского, нотный пример на полосе 329) принимается за сочетание C-dur и Fis-dur как тональностей (т. е. аккорды ошибочно обозначаются термином «тональность»; эту ошибку делает, напр., Д. Мийо, 1923). Поэтому большинство приводимых в литературе примеров П. в действительности её не представляет. Вырывание гармонич. пластов из сложнотонального контекста даёт те же (неверные) результаты, что и вырывание из простого тонального контекста гармоний отдельных голосов в фуге (напр., бас в стретте фуги b-moll Баха, «Хорошо темперированный клавир», 2-й том, такты 33—37, оказался бы в локрийском ладу).

Прообразы полиструктур (П.) можно усматривать в нек-рых образцах нар. музыки (напр., сутартинес). В европ. многоголосии ранняя предформа П.— ладовая двухслойность (посл. четв. 13 — первая четв. 15 вв.) с характерной «готической каденцией» типа:

cis — d
gis — a
e — d

(см. *Каденция*). Глареан в «Додекахорде» (1547) допускал одноврем. сочетание представленных разными голосами разл. ладов. Известный пример П. (1544) — «Еврейский танец» Х. Нёйзидлера (в издании «Denkmäler der Tonkunst in Österreich», Bd 37) — в действительности представляет не П., а полиладовость. Исторически первый «политонально» записанный фальшивый полиаккорд — в заключит. тактах «Музыкальной шутки» В. А. Моцарта (K.-V. 522, 1787):



Изредка явления, воспринимаемые как П., встречаются в музыке 19 в. (М. П. Мусоргский, Картинки с выставки, «Два еврея»; Н. А. Римский-Корсаков, 16-я вариация из «Парафраз» — на тему, предложенную А. П. Бородиным). Явления, именуемые П., свойственны музыке 20 в. (П. Хиндемит, Б. Барток, М. Равель, А. Онеггер, Д. Мийо, Ч. Айвс, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, К. Шимановский, В. Лютославский и др.).
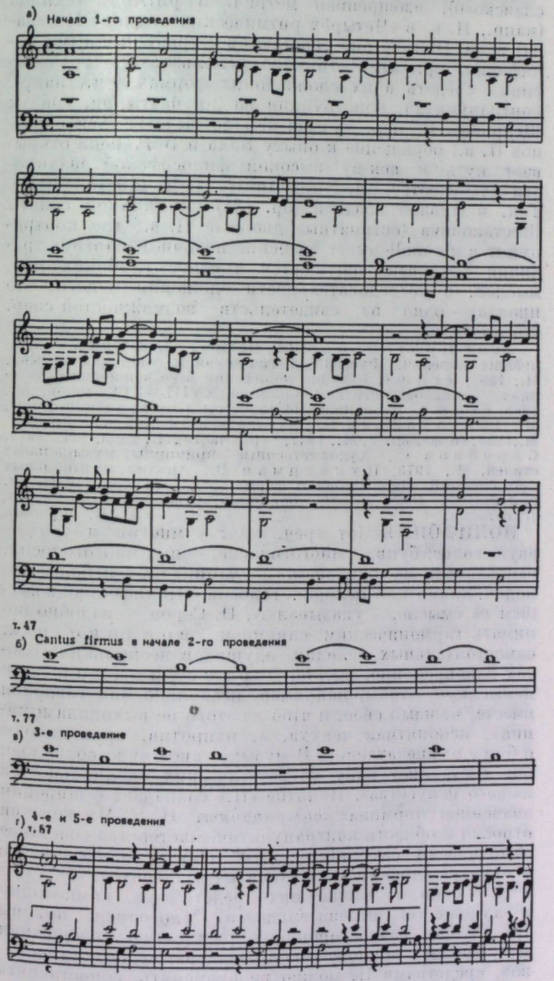
Лит.: Каратыгин В. Г., Рихард Штраус и его «Электра», «Речь», 1913, № 49; его же, «Весна священная», там же, 1914, № 46; Мило Д., Маленькое разъяснение, «К новым берегам», 1923, № 1; его же, Политональность и атональность,

там же, 1923, № 3; Беляев В., Механика или логика?, там же; его же, Igor Stravinsky's «Les Noces», L., 1928 (сокр. рус. вариант в изд.: Беляев В. М., Мусоргский. Скрябин. Стравинский, М., 1972); Асафьев Б. В. (Иг. Глебов), О политональности, «Современная музыка», 1925, № 7; его же, Хиндемит и Казелла, «Современная музыка», 1925, № 11; его же, Предисловие в кн.: Казелла А., Политональность и атональность, пер. с итал., Л., 1926; Тюлин Ю. Н., Учение о гармонии, М.—Л., 1937, 2 М., 1966; его же, Мысли о современной гармонии, «СМ», 1962, № 10; его же, Современная гармония и ее историческое происхождение, в сб.: Вопросы современной музыки, 1963,[2] в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века, М., 1967; его же, Натуральные и альтерационные лады, М., 1971; Оголевец А. С., Основы гармонического языка, М.—Л., 1941, с. 44—58; Скребков С., О современной гармонии, «СМ», 1957, № 6; его же, Ответ В. Беркову, там же, № 10; Берков В., Еще о политональности. (По поводу статьи С.Скребкова), там же, 1957, № 10; его же, Спор не окончен, там же, 1958, № 1; Блок В., Несколько замечаний о политональной гармонии, там же, 1958, № 4; Золочевський В. Н., Про поліладотональність в українській радянській музиці та її народні джерела, «Народна творчість та етнографія», 1963, кн. 3; его же, Модуляція і політональність, в сб.: Українське музикознавство, вип. 4, Київ, 1969; его же, Про модуляцію, Київ, 1972, с. 96—110; Коптев С., К истории вопроса о политональности, в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, М., 1967; его же, О явлениях полиладовости, политоникальности и политональности в народном творчестве, в сб.: Проблемы лада, М., 1972; Холопов Ю. Н., Современные черты гармонии Прокофьева, М., 1967; его же, Очерки современной гармонии, М., 1974; Юсфин А. Г., Политональность в литовской народной музыке, «Studia musicologica Academiae scientiarum Hungaricae», 1968, t. 10; Антанавичюс Ю., Аналогии принципов и форм профессиональной полифонии в сутартине, «Народное творчество», Вильнюс, 1969, № 1; Дьячкова Л. С., Политональность в творчестве Стравинского, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1970; Киселёва Е., Полигармония и политональность в творчестве С. Прокофьева, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1970; Паисов Ю., Еще раз о политональности, «СМ», 1971, № 4; его же, Проблемы политональной гармонии, 1974 (дисс.); его же, Политональность и музыкальная форма, в сб.: Музыка и современность, вып. 10, М., 1976; его же, Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века, М., 1977; Вянцкус А., Теоретические основы полиладовости и политональности, в сб.: Menotyra, вып. 1, Вильнюс, 1967; его же, Три вида политональности, «СМ», 1972, № 3; его же, Ладовые формации. Полиладовость и политональность, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2, М., 1973; Ханбекян А., Народная диатоника и её роль в политональности А. Хачатуряна, в сб.: Музыка и современность, вып. 8, М., 1974; Deroux J., La musique polytonale, «RM», 1921; Koechlin M. Ch., Evolution de l'harmonie. Période contemporaine..., в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, fondateur A. Lavignac, [v. 6], pt. 2, P., 1925; Erpf H., Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, Lpz., 1927; Mersmann H., Die Tonsprache der neuen Musik, Mainz, 1928; его же, Musiklehre, B., [1930]; Terpander, The Role of Polytonality in modern music, «The Musical Times», 1930, Dec.; Machabey A., Dissonance, polytonalité et atonalité, «RM», 1931, v. 12; Nüll E. v. d., Moderne Harmonik, Lpz., 1932; Hindemith P., Unterweisung in Tonsatz, [Tl 1], Mainz, 1937; Pruvost Brudent, De la polytonalite, «Courier musicale», 1939, № 9; Sikorski K., Harmonia, cz. 3, [Kr., 1949]; Wellek A., Atonalität und Polytonalität — ein Nachruf, «Musikleben», 1949, Jahrg. 2, H. 4; Klein R., Zur Definition der Bitonalität, «ÖMz», 1951, № 11—12; Boulez P., Stravinsky demeure, в сб.: Musique russe, P., 1953; Searle H., Twentieth century counterpoint, L., 1955; Karthaus W., Das System der Musik, B., 1962; Ulehla L., Contemporary harmony, N. Y., 1966; Linde B. v. d., Polytonality; another case of atonality?, в сб.: Communications of the university of south Africa, Pretoria, 1969.

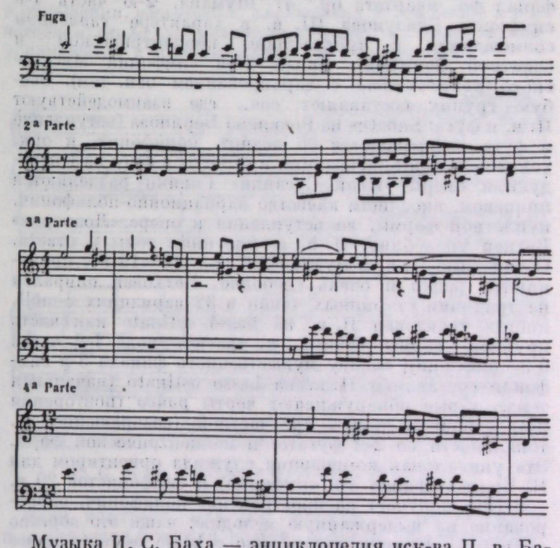
ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ — муз. форма, осн. на неоднократном проведении темы с изменениями контрапунктич. характера. П. в. могут быть самостоятельным муз. произв. (назв. к-рого иногда определяет форму, напр. «Канонические вариации на рождественскую песню» И. С. Баха) или частью крупного циклич. произв. (Largo из фп. квинтета g-moll op. 30 Танеева), эпизодом в кантате, опере (хор «Чудная небесная царица» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова); нередко П. в.— раздел более крупной, в т. ч. неполифонич., формы (начало центрального раздела 2-й части 5-й симфонии Мясковского); порой они включаются в неполифонич. вариационный цикл («Симфонические этюды» Шумана). К П. в. применимы все общие характеристики формы *вариаций* (формообразование, деление на строгие и свободные и др.); термин распространён гл. обр. в сов. музыковедении. П. в. связаны с понятием полифонич. варьирования, к-рое подразумевает контрапунктич. обновление темы, раздела формы, части цикла (напр., начало экспозиции, такты 1—26, и реприза, такты 101—126, во 2-й части 1-й симфонии Бетховена; куранта II с дублями в Английской сюите № 1 Баха; «Хроматическая инвенция» № 145 из «Микрокосмоса» Бартока); полифонич. варьирование — основа смешанных форм (напр., П. в., фуга и трёхчастная форма в арии № 3 из кантаты № 170 Баха). Осн. средства полифонич. варьирования: введение контрапунктирующих голосов (разной степени самостоятельности), в т. ч. представляющих мелодико-ритмич. варианты осн. темы; применение *увеличения*, *обращения темы* и др.; полифонизация аккордового изложения и мелодизация сопровождающих фигур, придание им характера *остинато*, использование *имитаций*, *канонов*, *фуг* и их разновидностей; применение *сложного контрапункта*; в полифонии 20 в.— *алеаторика*, преобразования додекафонной серии и т. д. В П. в. (или шире — при полифонич. варьировании) логика композиции обеспечивается специальными средствами, из к-рых принципиальное значение имеет сохранение без изменений одного из существенных элементов темы (ср., напр., начальное изложение в тактах 1—3 и полифонически варьированное в тактах 37—39 менуэта симфонии g-moll Моцарта); одним из важнейших формообразующих средств является остинатность, к-рой присущи метрич. постоянство и гармонич. стабильность; единство формы П. в. нередко определяется регулярным возвращением к к.-л. виду полифонич. изложения (напр., к канону), постепенным усложнением техники, увеличением числа голосов и т. д. Для П. в. обычны завершения, к-рые подытоживают прозвучавшие полифонич. эпизоды и обобщают использованные приёмы; это могут быть сложное контрапунктич. соединение (напр., в «Гольдберговских вариациях» Баха, BWV 988), канон (Largo из 8-й симфонии, прелюдия gis-moll op. 87 № 12 Шостаковича); ми. вариационные циклы (в т. ч. неполифонич., в к-рых, однако, видную роль играют полифонич. приёмы развития) завершаются фугой-вариацией, напр. в соч. П. И. Чайковского, М. Регера, Б. Бриттена и др. Поскольку полифонич. техника часто прилагается к гомофонному изложению (напр., перенесение мелодии из верхнего голоса в бас, как в вертикально-*подвижном контрапункте*), а в П. в. используются гомофонные средства варьирования, границы между полифонич. и неполифонич. вариациями относительны. П. в. делятся на остинатные (включая случаи, где повторяющаяся тема изменяется, напр. фп. «Basso ostinato» Щедрина) и неостинатные. Наиболее распространены П. в. на *basso ostinato*. Повторяющаяся мелодия может удерживаться в любом голосе [напр., мастера *строгого стиля* часто помещали *cantus firmus* в *теноре* (2)] и передаваться из одного голоса в другой (напр., в трио «Не томи, родимый» из оперы «Иван Сусанин» Глинки); общее определение для этих случаев — П. в. на выдержанную мелодию. Остинатный и неостинатный виды часто сосуществуют, чёткой границы между ними нет.

П. в. происходят от нар. муз. практики, где осн. мелодия при куплетных повторениях получает различное полифонич. оформление. Ранние образцы П. в. в проф. музыке относятся к остинатному виду. Характерный образец — *мотет* 13 в. типа *гальярды* (см. в ст. *Полифония*, пример на полосе 351), основу к-рого составляют 3 басовых проведения григорианского хорала. Такие формы были широко распространены (мотеты «Speravi», «Trop plus est bele—Biauté paree—je ne sui mie» Г. де Машо). Мастера строгого стиля отрабатывали в П. в. выразит. приёмы полифонич. языка, в т. ч. технику мелодич. преобразований. Типичен мотет «La mi la sol» Х. Изака: cantus firmus повторяется в теноре 5 раз с ритмом, убывающим в геометрич. прогрессии (последующее проведение вдвое более короткими длительностями), контрапункты произведены от осн. темы в *уменьшении* (см. пример ниже).

Принцип П. в. иногда служил основой *мессы* — исторически первой крупной циклич. формы: cantus firmus, проведённый подобно ostinato во всех частях, был несущей опорой огромного вариационного цикла (напр., стрины). Сов. исследователи В. В. Протопопов и С. С. Скребков считают полифонич. варьирование (на ostinato, по принципу прорастания и строфич. типа) основы имитационных форм 14—16 вв. (см. *Полифония*; полопер. вариациями не проводился; обычай специально излагать тему для варьирования был подготовлен интонацией (см. *Интонация*, VI) — пением начальной фразы хорала перед мессой; приём закрепился не ранее



16 в. с появлением *пассакальи* и *чаконы*, к-рые стали ведущими формами П. в. в 17—18 вв. Стимулом для развития П. в. (в т. ч. неостинатных) был инструментализм с его фигурационными возможностями. Излюбленный жанр — хоральные вариации, образцом к-рых служат органные П. в. С. Шейдта на «Warum betrübst du dich, mein Herz». Органные П. в. Я. П. Свелинка на «Est-ce Mars» — орнаментальные [тема угадывается в фактуре с типичной *диминуцией* (3)], строгие (сохраняется форма темы), неостинатные — представляют собой разновидность популярных в 16—17 вв. вариаций на песенную тему. Среди неостинатных П. в. 17—18 вв. наиболее сложны те, к-рые соприкасаются с фугой. Так, к П. в. близко последование *контрэкспозиций*, напр. в фугах F-dur и g-moll Д. Букстехуде. Сложнее композиция пролзв. Дж. Фрескобальди: сначала 2 фуги, далее 3-я фуга-вариация (соединение тем предыдущих фуг) и 4-я фуга-вариация (на материале 1-й).



Музыка И. С. Баха — энциклопедия иск-ва П. в. Бахом созданы циклы хоральных вариаций, к-рые во ми. случаях приближаются к свободным из-за импровизационных вставок между фразами хорала. К тому же жанру относятся праздничные «Канонические вариации на рождественскую песню» (BWV 769) — ряд двухголосых канонов-вариаций на cantus firmus (в октаву, квинту, септиму и октаву в увеличении; 3-й и 4-й каноны имеют свободные голоса); в финальной 5-й вариации хорал — материал канонов в обращении (в сексту, терцию, секунду, ноиу) с двумя свободными голосами; в торжеств. шестиголосной коде соединены все фразы хорала. Особое богатство полифонич. варьирования отличает «Гольдберговские вариации»: цикл скрепляется варьируемым басом и возвращением — подобно рефрену — к технике канона. Двухголосные каноны со свободным голосом помещены в каждой третьей вариации (в 27-й вариации нет свободного голоса), интервал канонов расширяется от унисона до ноны (в 12-й и 15-й вариациях в обращении); в прочих вариациях — иные полифонич. формы, среди них *фугетта* (10-я вариация) и *кводлибет* (30-я вариация), где весело контрапунктируют несколько народнопесенных тем. Органная пассакалья c-moll (BWV 582) выделяется беспримерной мощью неуклонного развития формы, увенчанной фугой как высшим смысловым синтезом. Новаторское применение конструктивной идеи сложения цикла на основе одной темы характеризует «Искусство фуги» и «Музыкальное приношение» Баха; как свободные П. в. на хорал строятся нек-рые кантаты (напр., № 4).

Со 2-й пол. 18 в. вариационность и полифония несколько размежевались: полифонич. варьирование служит раскрытию гомофонной темы, включается в класс. форму вариаций. Так, Л. Бетховен применял фугу как одну из вариаций (часто для динамизации, напр. в 33 вариациях ор. 120, фугато в Larghetto из 7-й симфо-

нии) и утверждал её как финал вариационного цикла (напр., вариации Es-dur ор. 35). Несколько П. в. в цикле легко образуют «форму 2-го плана» (напр., в «Вариациях на тему Генделя» Брамса 6-я вариация-канон подытоживает предшествующее развитие и т. о. предвосхищает заключительную фугу). Исторически важный результат применения полифонич. варьирования — смешанные гомофонно-полифонич. формы (см. *Свободный стиль*). Классич. образцы — в соч. Моцарта, Бетховена; в соч. композиторов последующих эпох — финал фп. квартета ор. 47 Шумана, 2-ю часть 7-й симфонии Глазунова (П. в. в характере *сарабанды* совмещаются с трёхчастной, концентрической и сонатной формами), финал 27-й симфонии Мясковского (*рондо-соната* с варьированием осн. тем). Особую группу составляют соч., где взаимодействуют П. в. и фуга: Sanctus из Реквиема Берлиоза (вступление и фуга возвращаются со значит. полифонич. и орк. усложнениями); экспозиция и стретты в фуге из Introдукции оперы «Иван Сусанин» Глинки разделяются припевом, вносящим качество вариационно-полифонич. куплетной формы; во вступлении к опере «Лоэнгрин» Вагнер уподобляет П. в. вступлениям темы и ответа. Остинатные П. в. в музыке 2-й пол. 18—19 вв. применяются редко и очень свободно. Бетховен опирался на традиции старинных чакон в 32 вариациях c-moll, иногда трактовал П. в. на basso ostinato как часть крупной формы (напр., в трагич. коде 1-й части 9-й симфонии); основу мужественного финала 3-й симфонии составляют П. в. на basso ostinato (начальная тема), к-рые обнаруживают черты *рондо* (повторения 2-й, основной темы), трёхчастной (возвращение гл. тональности во 2-м фугато) и концентрической форм. Эта уникальная композиция служила ориентиром для И. Брамса (финал 4-й симфонии) и симфонистов 20 в.

В 19 в. получает распространение полифонич. варьирование на выдержанную мелодию; чаще это soprano ostinato — форма сравнительно с basso ostinato менее связная, но обладающая большими колористич. (напр., 2-я вариация в «Персидском хоре» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки) и изобразительными (напр., эпизоды в песне Варлаама из оперы «Борис Годунов» Мусоргского) возможностями, поскольку в П. в. на soprano ostinato осн. интерес сосредоточивается на изменениях полифонич. (а также гармонич., орк. и др.) оформления мелодии. Темы, как правило, певучие (напр., Et incarnatus из мессы Es-dur Шуберта, начало части Lacrimosa из Реквиема Верди), также и в совр. музыке (2-я из «Трёх маленьких литургий» Мессиана). Подобные П. в. входят в крупную форму (напр., в Larghetto из 7-й симфонии Бетховена) обычно наряду с др. типами вариаций (напр., «Камаринская» Глинки, фп. вариации ор. 72 Глазунова, «Вариации и фуга на тему Моцарта» Регера). Глинка сближает П. в. на выдержанную мелодию с песенной куплетной формой (напр., вертикально-подвижной контрапункт в вариациях-куплетах трио «Не томи, родимый» из оперы «Иван Сусанин»; в каноне «Какое чудное мгновенье» из оперы «Руслан и Людмила» контрапунктич. окружение вступающих *риспост* подобно П. в. на *пропосту*). Развитие глинкинской традиции привело к расцвету формы во мн. соч. Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Лядова, Чайковского и др. Её использовали при обработке нар. песен А. В. Александров (напр., «Не одна во поле дороженька»), укр. композитор Н. Д. Леонтович (напр., «Из-за горки каменистой», «Мак»), узб. композитор М. Бурханов («На высокой горе»), эст. композитор В. Тормис (различные остинатные П. в. с применением совр. гармонич. и полифонич. приёмов в хор. цикле «Песни Яанова дня») и мн. др.

В 20 в. значение П. в. (прежде всего на basso ostinato) резко возросло; организующая способность остинатности нейтрализует деструктивные тенденции совр. гармонии, и вместе с тем basso ostinato, допуская любые контрапунктич. и политональные наслоения, не препятствует гармонич. свободе. В возвращении к остинатным формам сыграли роль эстетич. установки *неоклассицизма* (напр., у М. Регера); во мн. случаях П. в.— объект стилизации (напр., заключение балета «Орфей» Стравинского). В неостинатных П. в. прослеживается традиционное стремление использовать технику канона (напр., «Свободные вариации» № 140 из «Микрокосмоса» Бартока, финал симфонии ор. 21 Веберна, «Variazioni polifonici» из фп. сонаты Щедрина, «Гимн» для виолончели, арфы и литавр Шнитке). В П. в. применяются средства новой полифонии: вариационные ресурсы *додекафонии*, полифония пластов и полифонич. алеаторика (напр., в орк. соч. В. Лютославского), изощрённая метрич. и ритмич. техника (напр., П. в. в «Четырёх ритмических этюдах» Мессиана) и др. Обычно они сочетаются с традиционными полифонич. приёмами; типично использование традиционных средств в их сложнейших формах (см., напр., контрапунктич. конструкции во 2-й части фп. сонаты Щедрина). В совр. музыке немало выдающихся образцов П. в.; обращение к опыту Баха и Бетховена открывает путь к иск-ву высокой философской значимости (творчество П. Хиндемита, Д. Д. Шостаковича). Так, в финале поздней (ор. 134) скрипичной сонаты Шостаковича (остинатные двойные П. в., где контрапункт в gis-moll имеет значение побочной партии) традиция Бетховена ощущается в строе глубоких муз. мыслей, в последовательности сложения целого; это произв.— одно из свидетельств возможностей совр. формы П. в.
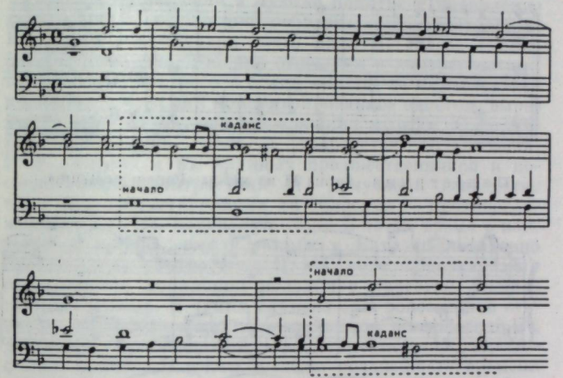
Лит.: Протопопов Вл., История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка, М., 1962; его же, История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков, М., 1965; его же, Вариационные процессы в музыкальной форме, М., 1967; Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс, М.,1930, то же, кн. 2, М., 1947, ² (обе части) Л., 1963, ³ Л., 1971; Скребков С., Художественные принципы музыкальных стилей, М., 1973; Цуккерман В., Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, М., 1974. См. также лит. при статьях *Basso ostinato*, *Вариации*, *Остинато*, *Пассакалья*, *Полифония*.

В. П. Фраёнов.

ПОЛИФО́НИЯ (от греч. πολύς — многий и φωνή — звук, голос; букв.— многоголосие) — вид многоголосия, основанный на одноврем. звучании двух и более мелодич. линий или мелодич. голосов. «Полифонию, в высшем ее смысле,— указывал А. Н. Серов,— надобно понимать гармоническим слиянием воедино неск. самостоятельных мелодий, идущих в нескольких голосах одновременно, вместе. В рассудочной речи немыслимо, чтобы, например, несколько лиц говорили вместе, каждый свое, и чтоб из этого не выходила путаница, непонятная чепуха, а, напротив, превосходное общее впечатление. В музыке такое чудо возможно; оно составляет одну из эстетических специальностей нашего искусства». Понятие «П.» совпадает с широким значением термина *контрапункт*. Н. Я. Мясковский относил к области контрапунктич. мастерства сочетание мелодически самостоятельных голосов и соединение в одновременности неск. тематич. элементов.

П.— одно из важнейших средств муз. композиции и художеств. выразительности. Многочисл. приёмы П. служат разностороннему раскрытию содержания муз. произв., воплощению и развитию художеств. образов; средствами П. можно видоизменять, сопоставлять и объединять муз. темы. П. опирается на закономерности мелодики, ритма, лада, гармонии. На выразительность приёмов П. влияют также инструментовка, динамика и прочие компоненты музыки. В зависимости от определ. муз. контекста может изменяться художеств. смысл тех или иных средств полифонич. изложения. Существуют разл. муз. формы и жанры, применяемые для создания произв. полифонич. склада: *фуга*, *фугетта*, *инвенция*, *канон*, *полифонические вариации*, в 14—16 вв.— *мотет*, *мадригал* и др. Полифонич. эпизоды (напр., *фугато*) встречаются и в рамках иных форм.

Полифонич. (контрапунктич.) склад муз. произв. противостоит гомофонно-гармоническому (см. *Гармония*, *Гомофония*), где голоса образуют аккорды и выделяется гл. мелодич. линия, чаще всего в верхнем голосе. Коренная особенность полифонич. фактуры, отличающая её от гомофонно-гармонической,— текучесть, к-рая достигается стиранием цезур, разделяющих построения, незаметностью переходов от одного к другому. Голоса полифонич. построения редко каденсируют одновременно, обычно их каденсы не совпадают, что и вызывает ощущение непрерывности движения как особого выразит. качества, присущего П. В то время как одни голоса начинают изложение новой или повторение (*имитацию*) прежней мелодии (темы), другие ещё не окончили предыдущей:



Палестрина. Ричеркар в I тоне.
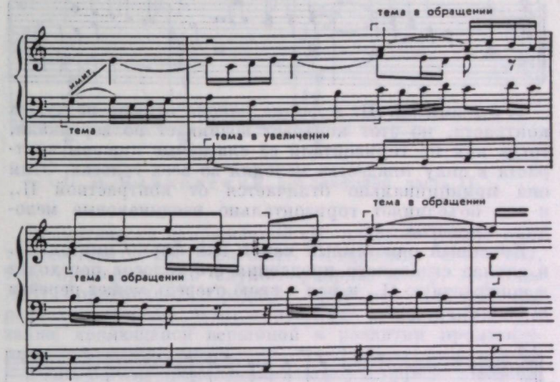
В такие моменты образуются узлы сложных структурных сплетений, совмещающие в одновременности разные функции муз. формы. Вслед за тем наступает определ. разрежение напряжённости, движение упрощается вплоть до следующего узла сложных сплетений и т. д. В подобных драматургич. условиях протекает развитие полифонич. произв., особенно если они разрешают большие художеств. задачи, отличаются глубиной содержания.

Сочетание голосов по вертикали регулируется в П. законами гармонии, присущими определ. эпохе или стилю. «В результате никакой контрапункт не может быть без гармонии, ибо всякое соединение одновременных мелодий на отдельных точках своих образует созвучия или аккорды. В генезисе же никакая гармония не возможна без контрапункта, так как стремления соединить несколько мелодий одновременно именно и вызвали существование гармонии» (Г. А. Ларош). В П. *строгого стиля* 15—16 вв. диссонансы располагались между консонансами и требовали плавного движения, в П. *свободного стиля* 17—19 вв. диссонансы не были связаны плавностью и могли переходить один в другой, отодвигая ладово-мелодическое разрешение на более позднее время. В совр. музыке, с её «эмансипацией» диссонанса, диссонирующие сочетания полифонич. голосов допускаются на любом протяжении.

Виды П. разнообразны и с трудом поддаются классификации в силу большой текучести, свойственной этому роду муз. иск-ва.
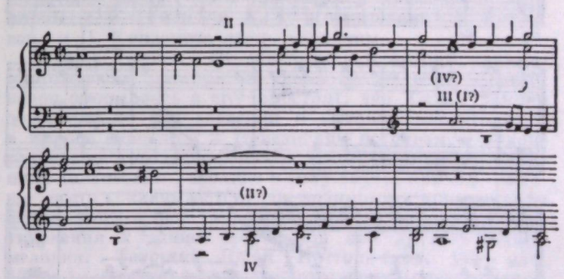
В нек-рых нар. муз. культурах распространён подголосочный вид П., имеющий в основе гл. мелодич. голос, от к-рого ответвляются мелодич. обороты др. голосов, *подголоски*, варьирующие и пополняющие осн. напев, временами сливающиеся с ним, в частности в кадансах (см. *Гетерофония*).

В проф. иск-ве П. выработаны пные мелодич. соотношения, способствующие выразительности голосов и всего полифонич. целого. Здесь вид П. зависит от того, каковы слагаемые по *горизонтали*: при тождестве мелодии (темы), имитационно проводимой в разных голосах, образуется имитационная П., при различии сочетающихся мелодий — П. контрастная. Это разграничение условно, т. к. при имитации в обращении, *увеличении*, *уменьшении* и тем более в *ракоходном движении* различия мелодий по горизонтали усиливаются и приближают П. к контрастной:



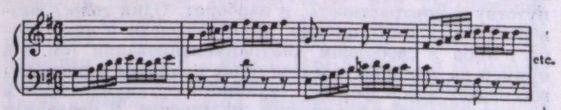
И. С. Бах. Органная фуга C-dur (BWV 547).

Если контраст мелодич. голосов не очень силён и в них используются родств. обороты, П. приближается к имитационной, как, напр., в четырёхтемном ричеркаре Дж. Фрескобальди, где темы интонационно однородны:



В ряде случаев полифонич. сочетание, начавшись как имитационное, в определ. момент переходит в контрастное и наоборот — от контрастного возможен переход к имитационному. Так обнаруживается неразрывная связь двух видов П.
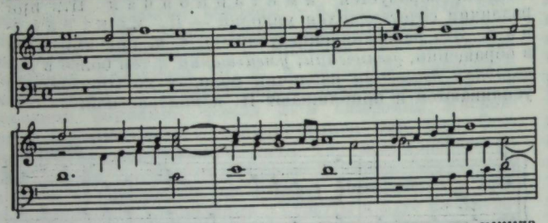
В чистом виде имитац. П. представлена в однотемном каноне, напр. в 27-й вариации из цикла «Гольдберговские вариации» Баха (BWV 988):



Во избежание однообразия в муз. содержании канона *пропоста* построена здесь так, что происходит планомерное чередование мелодико-ритмич. фигур. При про-
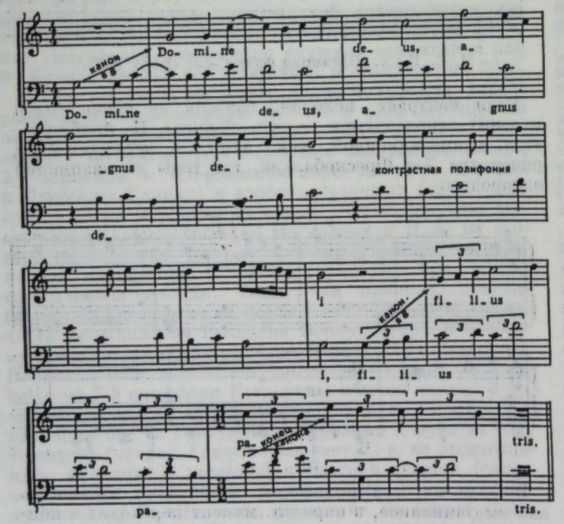
ведении *риспосты* они отстают от фигур пропосты, и по вертикали возникает интонац. контраст, хотя по горизонтали мелодии одинаковы.

Метод возрастания и спада интонац. активности в пропосте канона, обеспечивающий интенсивность формы в целом, был известен ещё в П. строгого стиля, о чём свидетельствует, напр., трёхгол. канон «Benedictus» мессы «Ad fugam» Палестрины:



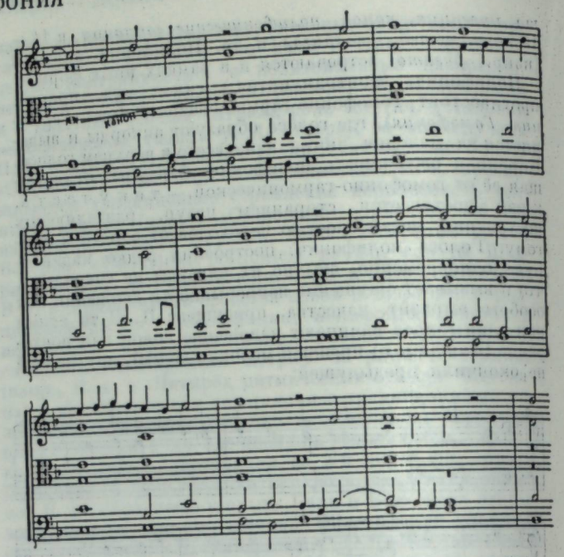
Т. о., имитац. П. в форме канона отнюдь не чужда контраста, но этот контраст возникает по вертикали, тогда как по горизонтали её слагаемые лишены контраста в силу тождества мелодий во всех голосах. Этим она принципиально отличается от контрастной П., к-рая объединяет горизонтально неодинаковые мелодич. элементы.

Конечный однотемный канон как форма имитац. П. в случае свободного продления его голосов переходит в контрастную П., к-рая в свою очередь может перейти в канон:

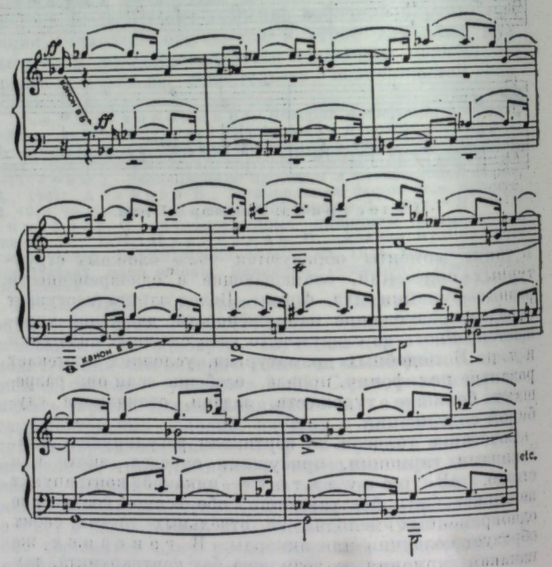


Г. Дюфаи. Duo из мессы «Ave regina caelorum», Gloria.

Описанная форма связывает виды П. во времени, по горизонтали: за одним видом следует другой. Однако музыка разных эпох и стилей богата и их одновременными сочетаниями по вертикали: имитационности сопутствует контрастность, и наоборот. Одни голоса развёртываются имитационно, другие создают к ним контраст либо в свободном контрапунктировании (см. 1-й пример на колонке 348; сочетание пропосты и риспосты воссоздаёт здесь форму старинного органума), либо в свою очередь образуя имитац. построение. В последнем случае складывается двойная (тройная) имитация или канон, если имитация простирается на длит. время (см. 2-й пример на колонке 348).
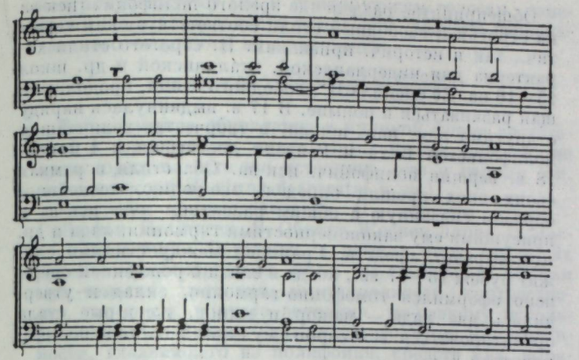


Палестрина. Agnus II из мессы «Panem nostrum».



Д. Д. Шостакович. 5-я симфония, часть I.
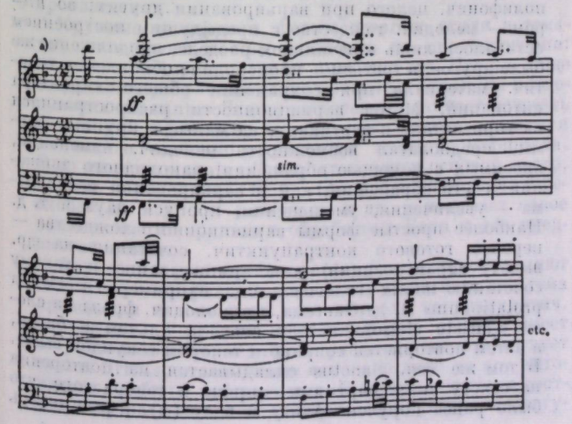
Взаимосвязь имитационной и контрастной П. в двойных канонах иногда приводит к тому, что их начальные разделы воспринимаются как однотемно-имитационные, и лишь постепенно пропосты начинают различаться. Это случается тогда, когда всё произведение характеризуется общностью настроения, и различие двух пропост не только не подчёркивается, но, напротив, маскируется.
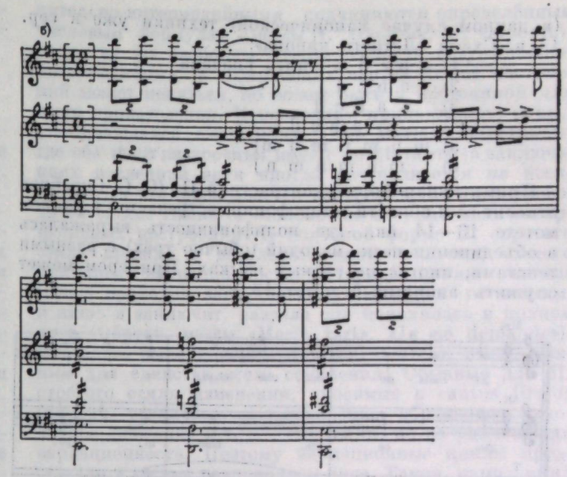
В Et resurrexit канонической мессы Палестрины двойной (двухтемный) канон завуалирован сходством начальных разделов пропост, в результате чего в первый момент слышится простой (однотемный) четырёхголосный канон и лишь впоследствии становится заметным различие пропост и осознаётся форма двухтемного канона:



Сколь многообразно в музыке понятие и проявление контраста, столь же многообразна и контрастная П. В простейших случаях этого вида П. голоса вполне равноправны, что особенно относится к контрапунктич. ткани в произв. строгого стиля, где ещё не выработалась полифонич. тема как концентрированное одноголосное выражение осн. мысли, осн. содержания музыки. С формированием такой темы в творчестве И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и их крупных предшественников и последователей контрастная П. допускает главенство темы над сопутствующими ей голосами — противосложением (в фуге), контрапунктами. В то же время в кантатах и произв. иных жанров у Баха разнообразно представлена контрастная П. др. рода, образующаяся от сочетания хоральной мелодии с многогол. тканью прочих голосов. В таких случаях ещё более ясной становится дифференциация компонентов контрастной П., доведённая до жанровой характерности голосов полифонич. целого. В инстр. музыке позднейшего времени разграничение функций голосов приводит к особого рода «П. пластов», сочетающей одноголосные мелодии в октавных удвоениях и, нередко, имитациях с целыми гармонич. комплексами: верхний пласт — мелодич. носитель тематизма, средний — гармонич. комплекс, нижний — мелодизированный подвижный бас. «П. пластов» исключительно действенна в драматургич. отношении и применяется не в едином потоке на длительном протяжении, но в определ. узлах произв., в частности в кульминационных разделах, являясь итогом нарастаний. Таковы кульминации в первых частях 9-й симфонии Бетховена и 5-й симфонии Чайковского:

Л. Бетховен. 9-я симфония, часть I.





П. И. Чайковский. 5-я симфония, часть II.

Драматически напряжённой «П. пластов» можно противопоставить спокойно-эпич. соединение самостоят. тем, примером чего служит реприза симф. картины А. П. Бородина «В Средней Азии», сочетающая две разнохарактерные темы — русскую и восточную — и также являющаяся вершиной в развитии произведения.

Очень богата проявлениями контрастной П. оперная музыка, где широко применяются разл. рода сочетания отд. голосов и комплексов, характеризующих образы героев, их взаимоотношения, противоборство, конфликты и вообще всю обстановку действия.

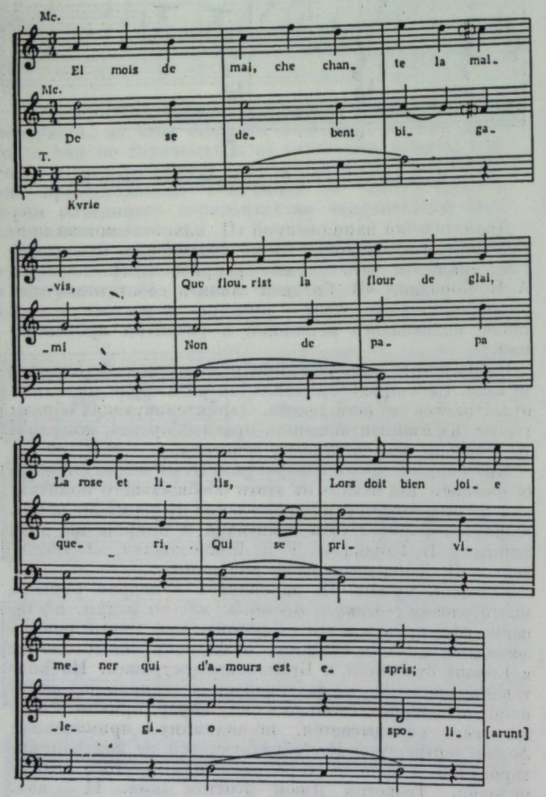
Многообразие форм контрастной П. не может служить основанием для отказа от этого обобщающего понятия, как не отказывается музыковедение от термина, напр., «сонатная форма», хотя трактовка и применение этой формы у Й. Гайдна и Д. Д. Шостаковича, Л. Бетховена и П. Хиндемита очень различны.

В европ. музыке П. зародилась в недрах раннего многоголосия (*органум*, *дискант*, *мотет* и др.), постепенно оформляясь в его самостоят. вид. Самые ранние дошедшие до нас сведения о бытовом многоголосии в Европе относятся к Британским островам. На континенте многоголосие развивалось не столько под влиянием английского, сколько в силу внутр. причин. Раньше всего складывается, по-видимому, примитивная форма контрастной П., образующаяся из контрапунктирования к данной хоральной или другого жанра мелодии. Теоретик Джон Коттон (кон. 11 — нач. 12 вв.), излагая теорию многоголосия (двухголосия), писал: «Диафония есть согласованное расхождение голосов, выполняемое по меньшей мере двумя певцами так, что один ведет основную мелодию, а другой искусно бродит по другим звукам; оба они в отдельные моменты сходятся в унисоне или октаве. Этот способ пения обычно называется органумом, оттого, что человеческий голос, умело расходясь [с основным], звучит похоже на инструмент, называемый органом. Слово диафония означает двойной голос или расхождение голосов». Форма имитации, видимо, народного происхождения — «очень рано в народе умели петь строго канонически» (Р. И. Грубер), что привело к образованию самостоят. произв. с применением имитационности. Таков двойной шестигол. бесконечный «Летний канон» (ок. 1240), написанный Дж. Форсетом, монахом из Рединга (Англия), свидетельствующий не столько о зрелости, сколько о распространённости имитационной

(в данном случае канонической) техники уже к сер. 13 в. Схема «Летнего канона»:

1) a b c d и опять сначала
2) a b c d
3) a b c d
4) a b c d
5) m n m n m n m } и т. д.
6) m n m n m n } и т. д.

Примитивная форма контрастной П. (С. С. Скребков относит её к области гетерофонии) встречается в раннем мотете 13—14 вв., где полифоничность выражалась в объединении неск. мелодий (обычно трёх) с разными текстами, иногда на разных языках. Примером может служить анонимный мотет 13 в.:



Мотет «Mariae assumptio — Huius chori».

В нижнем голосе помещена хоральная мелодия «Kyrie», в среднем и верхнем — контрапункты к ней с текстами на лат. и франц. языках, мелодически близкие хоралу, но всё-таки обладающие нек-рым самостоят. интонационно-ритмич. рисунком. Форма целого — вариации — складывается на основе повторения хоральной мелодии, выступающей как *cantus firmus* при мелодически изменяемых верхних голосах. В мотете Г. де Машо «Trop plus est bele — Biauté paree — Je ne suis mie» (ок. 1350) каждый голос имеет свою мелодию с собств. текстом (все на франц. языке), причём нижний, с его более ровным движением, тоже представляет повторяющийся cantus firmus, и в итоге также образуется форма полифонич. вариаций. Это типич. образцы раннего мотета — жанра, несомненно сыгравшего важную роль на пути к зрелой форме П.

Общепринятое разделение зрелого полифонич. иск-ва на строгий и свободный стили соответствует как теоретич., так и историч. признакам. П. строгого стиля характерна для нидерландской, итальянской и др. школ 15—16 вв. Её сменила П. свободного стиля, продолжающая развиваться и поныне. В 17 в. выдвинулась наряду с другими нем. нац. школа, в творчестве величайших полифонистов Баха и Генделя достигшая в 1-й пол. 18 в. вершин полифонич. иск-ва. Оба стиля в рамках своих эпох прошли определ. эволюцию, теснейшим образом связанную с общим развитием муз. иск-ва и присущими ему закономерностями гармонии, лада и др. муз.-выразит. средств. Границей между стилями служит рубеж 16—17 вв., когда в связи с рождением оперы ясно оформился гомофонно-гармонич. склад и утвердились два лада — мажор и минор, на к-рые стала ориентироваться вся европ. музыка, в т. ч. и полифоническая.

Произведения эпохи строгого стиля «поражают возвышенностью полета, суровым величием, какою-то лазурной, безмятежной чистотой и прозрачностью» (Ларош). В них использовались преим. вок. жанры, инструменты привлекались для дублирования певч. голосов и крайне редко — для самостоят. исполнения. Господствовала система старинных диатонич. ладов, в к-рых постепенно начали пробиваться вводнотоновые интонации будущих мажора и минора. Мелодика отличалась плавностью, скачки обычно уравновешивались последующим ходом в обратном направлении, ритмика, подчинявшаяся законам мензуральной теории (см. *Мензуральная нотация*), была спокойной, неторопливой. В сочетаниях голосов преобладали консонансы, диссонанс редко выступал как самостоят. созвучие, обычно же образовывался проходящими и вспомогат. звуками на слабых долях такта или приготовленным задержанием на сильной доле. «...Все партии в res facta [здесь — записанный контрапункт, в отличие от импровизируемого] — три, четыре или большее число,— все зависят друг от друга, т. е. порядок и законы консонансов в любом голосе применяться должны по отношению ко всем другим голосам» — писал теоретик Йоханнес Тинкторис (1446—1511). Осн. жанры: шансон (песня), мотет, мадригал (малые формы), месса, реквием (крупные формы). Приёмы тематич. развития: повторность, более всего представленная стреттной имитацией и каноном, контрапунктирование, в т. ч. *подвижной контрапункт*, контраст составов певч. голосов. Отличаясь единством настроения, полифонич. произв. строгого стиля создавались методом вариационности, к-рый допускает: 1) вариационное тождество, 2) вариационное прорастание, 3) вариационное обновление. В первом случае сохранялось тождество одних компонентов полифонич. целого при варьировании других; во втором — мелодич. тождество с предыдущим построением оставалось лишь в начальном разделе, продолжение же было другое; в третьем — происходило обновление тематич. материала при сохранении общего характера интонаций. Метод вариационности распространялся на горизонталь и вертикаль, на малые и крупные формы, предполагал возможность мелодич. изменений, вносимых с помощью обращения, ракоходного движения и его обращения, как и варьирования метроритма — увеличения, уменьшения, пропуск пауз и т. д. Наиболее простые формы вариационного тождества — перенос готового контрапунктич. сочетания на др. высоту (транспозиция) или приписывание к такому сочетанию новых голосов — см., например, в «Missa prolationum» Й. де Окегема, где мелодич. фраза на слова «Christe eleison» поётся сначала альтом и басом, а затем повторяется сопрано и тенором секундой выше. В том же соч. Sanctus складывается из повторения на сексту выше партиями сопрано и тенора того, что было ранее поручено альту и басу (A), к-рые теперь

контрапунктируют (B) к имитирующим голосам, изменений же в длительности и мелодич. рисунке первоначального сочетания не происходит:

$$\text{A (альт и бас)} \frac{\text{A (сопрано и тенор)}}{\text{B (альт и бас)}}.$$

Вариационное обновление в крупной форме достигалось в тех случаях, когда cantus firmus менялся, но происходил из того же источника, что и первый (см. ниже о мессах «Fortuna desperata» и др.).
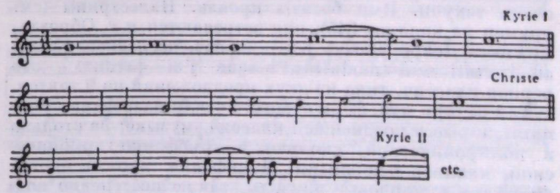
Главнейшие представители П. строгого стиля — Г. Дюфаи, Й. Окегем, Я. Обрехт, Жоскен Депре, О. Лассо, Палестрина. Оставаясь в рамках этого стиля, их произв. демонстрируют разл. отношение к формам муз.-тематич. развития, имитационности, контрастности, гармонич. полноте звучания, по-разному используют и cantus firmus. Так, видна эволюция имитационности, главнейшего из полифонич. средств муз. выразительности. Первоначально применялись имитации в унисон и октаву, затем стали использоваться и др. интервалы, среди к-рых особенно важны квинта и кварта как подготовляющие фигурированное изложение. Имитации развивали тематич. материал и могли появляться в любом месте формы, но постепенно стало устанавливаться их драматургич. назначение: а) как формы начального, экспозиционного изложения; б) как контраста к неимитационным построениям. Дюфаи и Окегем почти не пользовались первым из этих приёмов, тогда как он стал постоянным в произв. Обрехта и Жоскена Депре и почти обязательным для полифонич. форм Лассо и Палестрины; второй же первоначально (Дюфаи, Окегем, Обрехт) выдвигался при умолкании голоса, ведущего cantus firmus, а позднее стал охватывать целые разделы крупной формы. Таковы Agnus Dei II в мессе Жоскена Депре «L'homme armé super voces musicales» (см. нотный пример из этой мессы в статье *Канон*) и в мессах Палестрины, напр. в шестиголосной «Ave Maria». Канон в его разнообразных формах (в чистом виде или с сопровождением свободных голосов) введён здесь и в аналогич. образцах на завершающем этапе крупной композиции как фактор обобщения. В такой роли в дальнейшем, в практике свободного стиля, канон уже почти не появлялся. В четырёхгол. мессе «O, Rex gloriae» Палестрины два раздела — Benedictus и Agnus — написаны как точные двухгол. каноны со свободными голосами, создавая контраст задушевного и плавного к более энергичному звучанию предыдущего и последующего построений. В ряде канонич. месс Палестрины встречается и противоположный приём: лирические по содержанию Crucifixus и Benedictus основываются на неимитационной П., чем и контрастируют с прочими (каноническими) частями произведения.

Крупные полифонич. формы строгого стиля в тематич. отношении можно разделить на две категории: имеющие cantus firmus и не имеющие его. Первые чаще создавались на ранних этапах развития стиля, на последующих же cantus firmus постепенно начинает исчезать из творч. практики, и крупные формы создаются на основе свободного развития тематич. материала. В то же время cantus firmus становится основой инстр. произв. 16—1-й пол. 17 вв. (А. и Дж. Габриели, Фрескобальди и др.) — *ричеркара* и др. и получает новое воплощение в хоральных обработках Баха и его предшественников.

Формы, в к-рых имеется cantus firmus, представляют собой циклы вариаций, поскольку одна и та же тема проводится в них неск. раз в разл. контрапунктич. окружении. Подобная крупная форма обычно имеет вступительно-интермедийные разделы, где отсутствует cantus firmus, и изложение основано либо на его интонациях, либо на нейтральных. В нек-рых случаях соотношения разделов, содержащих cantus firmus, со вступительно-интермедийными подчиняются определённым числовым формулам (мессы Й. Окегема, Я. Обрехта), в других же свободны. Протяжённость вступительно-интермедийных и содержащих cantus firmus построений может меняться, но может быть и постоянной для всего произведения. К последним принадлежит, напр., упоминавшаяся выше месса «Ave Maria» Палестрины, где оба рода построений имеют по 21 такту (в заключениях последний звук иногда растягивается на неск. тактов), и так складывается вся форма: 23 раза проводится cantus firmus и столько же вступительно-интермедийных построений. К подобной форме П. строгого стиля пришла в результате длит. эволюции самого принципа вариационности. В ряде произв. cantus firmus проводил заимствованную мелодию по частям, и лишь в заключит. разделе она появлялась в полном виде (Обрехт, мессы «Maria zart», «Je ne demande»). Последнее было приёмом тематич. синтеза, очень важным для единства всего сочинения. Обычные для П. строгого стиля изменения, вносимые в cantus firmus (ритмич. увеличение и уменьшение, обращение, ракоходное движение и т. д.), скрывали, но не уничтожали вариационность. Поэтому вариационные циклы представали в весьма разнородном виде. Таков, напр., цикл мессы «Fortuna desperata» Обрехта: cantus firmus, взятый из среднего голоса одноимённой шансон, разделён на три части (ABC) и далее введён cantus из верхнего её голоса (DE). Общая структура цикла: Kyrie I — A; Kyrie II — A B C; Gloria — B A C (B A — в ракоходном движении); Credo — C A B (C — в ракоходном движении); Sanctus — A B C D; Osanna — A B C; Agnus I — A B C (и то же в уменьшении); Agnus III — D E (и то же в уменьшении).

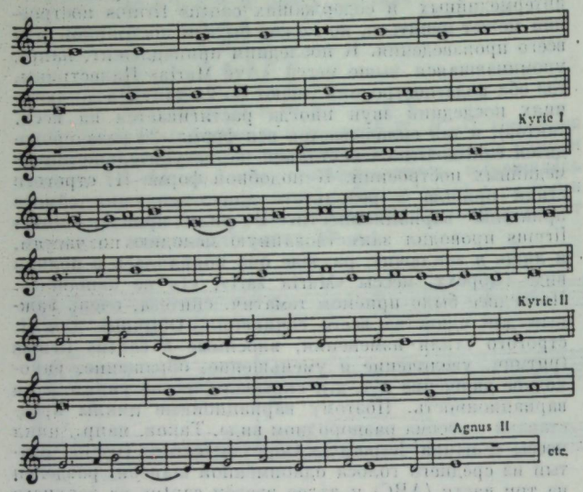
Вариационность представлена здесь в форме тождества, в форме прорастания и даже в форме обновления, т. к. в Sanctus и Agnus III меняется cantus firmus. Точно так же в мессе «Fortuna desperata» Жоскена Депре используются три вида вариационности: cantus firmus сначала взят из среднего голоса той же шансон (Kyrie, Gloria), затем из верхнего (Credo) и из нижнего голоса (Sanctus), в 5-й части мессы использовано обращение верхнего голоса шансон (Agnus I) и в заключение (Agnus III) cantus firmus возвращается к первой мелодии. Если обозначить каждый cantus firmus символом, то получится схема: A B C B¹ A. Форма целого основывается, следовательно, на разных видах вариационности и вовлекает ещё репризность. Тот же метод применён в мессе Жоскена Депре «Malheur me bat».

Мнение о нейтрализации тематич. материала в полифонич. произв. строгого стиля вследствие растягивания длительностей в голосе, ведущем cantus firmus, справедливо лишь отчасти. Во мн. случаях композиторы прибегали к этому приёму только для того, чтобы от больших длительностей постепенно подойти к подлинному ритму бытовой мелодии, живой и непосредственной, сделать её звучание как бы кульминацией тематич. развития. Так, напр., cantus firmus в мессе Дюфаи «La mort de Saint Gothard» последовательно переходит от долгих звуков к коротким:

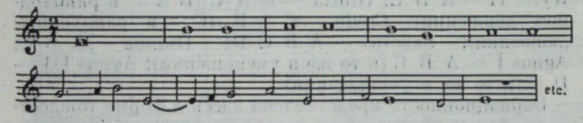


В результате мелодия зазвучала, видимо, в том ритме, в каком была известна в быту. Тот же принцип использован в мессе «Malheur me bat» Обрехта. Приво-

дим её cantus firmus вместе с опубликованным первоисточником — трёхгол. одноимённый шансон Окегема:



Я. Обрехт. Месса «Malheur me bat».



Й. Окегем. Chanson «Malheur me bat».

Эффект постепенного обнаружения истинной основы произв. был чрезвычайно важен в условиях того времени: слушатель внезапно узнавал знакомую песню. Светское иск-во вступало в противоречие с требованиями, предъявлявшимися к церк. музыке духовенством, что и вызвало гонения церковников на П. строгого стиля. С исторической же точки зрения происходил важнейший процесс высвобождения музыки из-под власти религ. идей.

Вариационный метод развития тематизма распространялся не только на крупную композицию, но и на её части: cantus firmus в виде отд. небольших оборотов остинатно повторялся, и внутри большой формы складывались субвариационные циклы, особенно частые в произв. Обрехта. Напр., Kyrie II мессы «Malheur me bat» представляет собой вариации на краткую тему ut-ut-re-mi-mi-la, a Agnus III в мессе «Salve dia parens» — на краткую формулу la-si-do-si, постепенно сжимающуюся от 24 до 3 тактов.
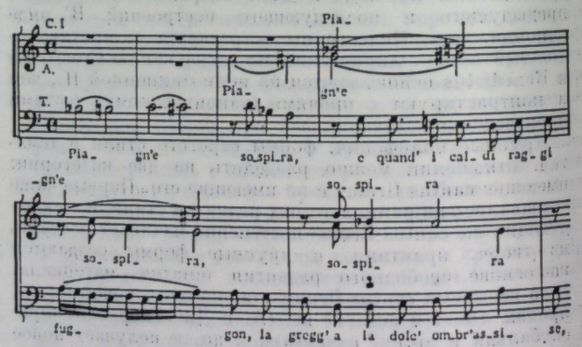
Однократные повторения, следующие сразу за своей «темой», образуют род периода из двух предложений, что очень важно с историч. точки зрения, т. к. подготовляет гомофонную форму. Такие периоды, однако, очень текучи. Ими богаты произв. Палестрины (см. пример на колонке 345), они встречаются и у Обрехта, Жоскена Депре, Лассо. Kyrie из соч. последнего «Missa ad imitationem moduli „Puisque j'ai perdu“» — это период классич. типа из двух предложений по 9 тактов.

Так внутри муз. форм строгого стиля назревали принципы, к-рые в позднейшей классич. музыке, не столько в полифонической, сколько в гомофонно-гармонической, явились основными. Полифонич. произв. иногда включали аккордовые эпизоды, также постепенно подготовлявшие переход к гомофонии. В том же направлении эволюционировали и ладотональные отношения: экспозиционные разделы форм у Палестрины как завершителя строгого стиля явно тяготеют к тонико-доминантовым отношениям, далее заметен уход в сторону субдоминанты и возвращение в главный строй. В этом же духе развёртывается сфера кадансов большой формы: срединные кадансы обычно завершаются автентически в тональности V ст., заключительные кадансы на тонике нередко плагальны.

Малые формы в П. строгого стиля находились в зависимости от текста: внутри строфы текста развитие происходило при посредстве повторения (имитации) темы, смена же текста влекла за собой обновление тематич. материала, к-рый, в свою очередь, мог излагаться имитационно. Продвижение муз. формы происходило по мере продвижения текста. Такая форма особенно характерна для мотета 15—16 вв. и получила название мотетной формы. Так построены и мадригалы 16 в., где изредка возникает и форма репризного типа, напр. в мадригале Палестрины «I vaghi fiori».

Крупные формы П. строгого стиля, где отсутствует cantus firmus, развиваются по тому же мотетному типу: каждая новая фраза текста ведёт к образованию новой муз. темы, разрабатываемой имитационно. При кратком тексте он повторяется с новыми муз. темами, вносящими разнообразные оттенки выразит. характера. Теория пока не располагает иными обобщениями о структуре такого рода полифонич. форм.

Связующим звеном между П. строгого и свободного стилей можно считать творчество композиторов кон. 16—17 вв. Я. П. Свелинка, Дж. Фрескобальди, Г. Шюца, К. Монтеверди. Свелинк часто пользовался вариационными приёмами строгого стиля (тема в увеличении и др.), но в то же время у него широко представлены ладовые хроматизмы, возможные только в свободном стиле; «Fiori musicali» (1635) и др. органные соч. Фрескобальди содержат вариации на cantus firmus в разнообразных модификациях, но в них есть зачатки и фугированных форм; диатонизм старинных ладов расцвечивался хроматизмами в темах и их развитии. У Монтеверди отд. произв., гл. обр. церковные, носят печать строгого стиля (месса «In illo tempore» и др.), мадригалы же почти порывают с ним и должны быть отнесены к свободному стилю. Контрастная П. в них связана с характеристич. интонациями, передающими смысл слова (радость, печаль, вздох, полёт и т. д.). Таков мадригал «Piagn'e sospira» (1603), где особо подчёркнута начальная фраза «Плачу и вздыхаю», контрастная остальному повествованию:



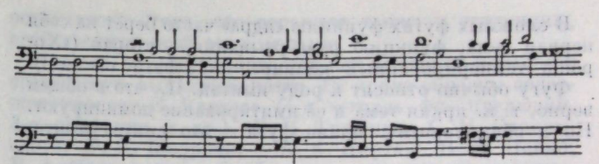
В инстр. произв. 17 в.— сюитах, старинных сонатах da chiesa и др.— обычно имелись полифонич. части или хотя бы полифонич. приёмы, в т. ч. фугированного порядка, что подготовляло образование инстр. фуги как самостоят. жанра или в соединении с прелюдией (токкатой, фантазией). Творчество И. Я. Фробергера, Г. Муффата, Г. Пёрселла, Д. Букстехуде, И. Пахельбеля и др. композиторов было подступом к высокому развитию П. свободного стиля в произв. И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

П. свободного стиля сохраняется в вок. жанрах, но главное её завоевание — инстр. музыка, к 17 в. отделившаяся от вокальной и бурно развивавшаяся. Мелодика — осн. фактор П.— в инстр. жанрах освобождалась от ограничивающих условий вок. музыки (диапазон певч. голосов, удобство интонирования и пр.) и в своём новом виде способствовала разнообразию полифонич. сочетаний, широте полифонич. композиций, в свою очередь влияя на вок. П. Старинные диатонич. лады уступили место двум господствующим — мажору и минору. Большую свободу получил диссонанс, ставший сильнейшим средством ладового напряжения. Полнее стали использоваться подвижной контрапункт, имитац. формы, среди к-рых остались обращение (inversio, moto contraria) и увеличение (augmentatio), но почти исчезли ракоходное движение и его обращение, резко менявшие весь облик и выразит. смысл новой, индивидуализированной темы свободного стиля. Система вариационных форм, имеющих в основе cantus firmus, постепенно сошла на нет, заменённая фугой, вызревавшей в недрах старого стиля. «Из всех родов музыкального сочинения фуга есть единственный род оного, который всегда выдержать мог всякие прихоти моды. Целые века никоим образом не могли заставить оную изменить форму свою, и фуги, сто лет тому назад сочиненные, еще столь новы, как если бы в наши дни сочинены были»,— отмечал Ф. В. Марпург.
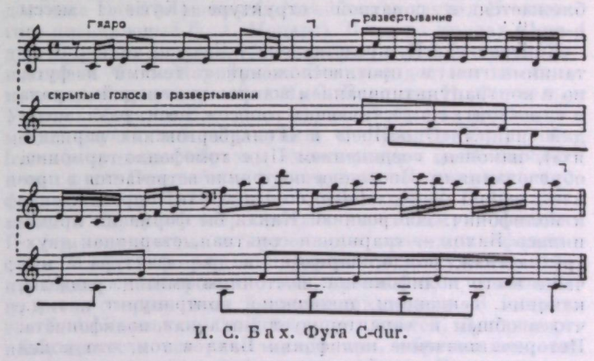
Тип мелодики в П. свободного стиля совсем иной, чем в строгом стиле. Нестеснённое парение мелодико-линеарных голосов вызвано внедрением инстр. жанров. «...В вокальном письме мелодическое формообразование ограничено узкими рамками объема голосов и их меньшей подвижностью по сравнению с инструментами,— указывал Э. Курт.— И историческое развитие пришло к подлинной линеарной полифонии только с развитием инструментального стиля, начиная с 17 столетия. Кроме того, вокальные произведения, не только вследствие меньшего объема и подвижности голосов, вообще склоняются к аккордовой закругленности. Вокальное письмо не может обладать такой же независимостью от аккордового явления, как инструментальная полифония, в которой мы находим образцы свободнейшего соединения линий». Однако то же самое можно отнести к вок. произв. Баха (кантаты, мессы), Бетховена («Missa solemnis»), а также к полифонич. произв. 20 в.

Интонационно тематизм П. свободного стиля в известной мере подготовлен строгим стилем. Таковы деклама-мац. мелодич. обороты с повторением звука, начинающиеся со слабой доли и идущие к сильной на секунду, терцию, квинту и др. интервалы вверх, ходы на квинту от тоники, обрисовывающие ладовые устои (см. примеры на колонке 358),— эти и подобные им интонации в дальнейшем образовали в свободном стиле «ядро» темы, за к-рым следовало «развёртывание», основанное на общих формах мелодич. движения (гаммообразность и т. д.). Принципиальное отличие тем свободного стиля от тем строгого стиля заключается в оформлении их в самостоятельные, одноголосно звучащие и завершённые построения, сжато выражающие главнейшее содержание произв., тогда как тематизм в строгом стиле был текуч, излагался стреттно в совокупности с др. имитирующими голосами и лишь в комплексе с ними раскрывалось его содержание (см. пример на полосе 345). Контуры темы строгого стиля терялись в непрерывном движении и вступлении голосов. В следующем ниже примере сопоставлены интонационно сходные образцы тематизма строгого и свободного стилей — из мессы «Pange lingua» Жоскена Депре и из фуги Баха на тему Дж. Легренци.

В первом случае развёртывается двухгол. канон, заглавные обороты к-рого перетекают в общие мелодич. формы безкаденционного движения, во втором — показана ясно очерченная тема, модулирующая в тональность доминанты с кадансовым завершением. Т. о., несмотря на интонац. сходство, тематизм обоих образцов весьма различен.
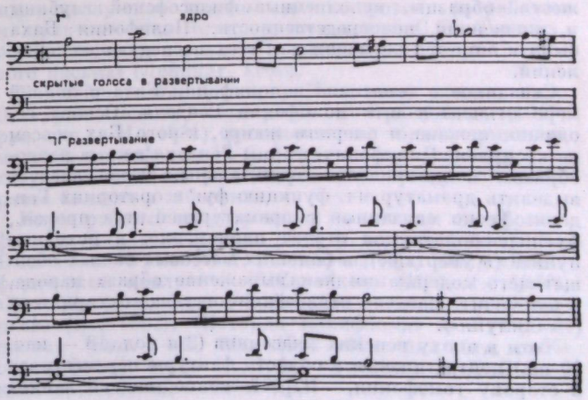


Особое качество баховского полифонич. тематизма (имеются в виду прежде всего темы фуг) как вершины П. свободного стиля состоит в собранности, богатстве потенциальной гармонии, в ладотональной, ритмической и подчас жанровой определённости. В полифонич. темах, в их одноголос. проекции Бах обобщил ладово-гармонич. формы, созданные к его времени. Таковы: формула TSDT, подчёркиваемая в темах, широта секвенций и тональных отклонений, введение II низкой («неаполитанской») ступени, использование уменьшенной септимы, уменьшенной кварты, уменьшенных терции и квинты, образующихся от сопряжения вводного тона в миноре с др. ступенями лада. Баховскому тематизму присуща напевность, происходящая от нар. интонаций и хоральных мелодий; в то же время в нём сильна и культура инстр. мелодики. Напевное начало может быть свойственно инстр. темам, инструментальное — вокальным. Важную связь между этими факторами создаёт скрытая мелодич. линия в темах — она протекает более размеренно, придавая теме напевные свойства. Оба интонац. истока особенно явственны в тех случаях, когда напевное «ядро» находит развитие в быстром движении продолжающей части темы, в «развёртывании»:
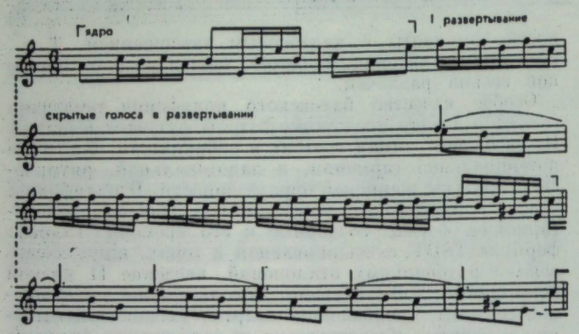


И. С. Бах. Фуга C-dur.

И. С. Бах. Дуэт a-moll.



В сложных фугах функцию «ядра» часто берёт на себя первая тема, функцию развёртывания — вторая («Хорошо темперированный клавир», т. 1, фуга cis-moll). Фугу обычно относят к роду имитац. П., что в общем верно, т. к. яркая тема и её имитирование доминируют. Но в общетеоретич. плане фуга — это синтез имита-



И. С. Бах. Органная фуга a-moll.

ционной и контрастной П., т. к. уже первая имитация (ответ) сопровождается противосложением, не тождественным теме, а при вступлении др. голосов контрастность ещё более усиливается. Это положение особенно важно для баховской фуги, где противосложение нередко претендует на роль второй темы. В общей структуре фуги, так же как и в сфере тематизма, Бах отразил главнейшую тенденцию своего времени — тенденцию к сонатности, подходившей к своему классич. этапу — сонатной форме венских классиков; ряд его фуг приближается к сонатной структуре (Kyrie I мессы h-moll).

Контрастная П. представлена у Баха не только сочетаниями тем и противосложений с темами в фуге, но и контрапунктированием жанровых мелодий: хорала и самостоят. сопутствующих голосов, неск. разл. мелодий (напр., «Quodlibet» в «Гольдберговских вариациях»), наконец, соединением П. с гомофонно-гармонич. образованиями. Последнее постоянно встречается в произв., использующих basso continuo как сопровождение к полифонич. построению. Какая бы форма ни применялась Бахом — старинная сонатная, старинная двухтрёхчастная, рондо, вариации и др.— фактура в них чаще всего полифонична: постоянны имитац. разделы, канонич. секвенции, подвижной контрапункт и т. д., что в общем и характеризует Баха как полифониста. Историч. значение полифонии Баха в том, что в ней утвердились главнейшие принципы тематизма и тематич. развития, позволяющие создавать высокохудожеств. образцы, исполненные философской глубины и жизненной непосредственности. Полифония Баха была и остаётся образцом для всех последующих поколений.

Сказанное о тематизме и полифонии Баха в полной мере относится и к полифонии Генделя. Основа её, однако, лежала в оперном жанре, к-рого Бах совсем не коснулся. Полифонич. формы Генделя весьма разнообразны и исторически значительны. Особо следует выделить драматургич. функцию фуг в ораториях Генделя. Тесно связанные с драматургией этих произв., фуги располагаются строго планомерно: в исходном пункте (в увертюре), в больших массовых сценах обобщающего содержания как выражение образа народа, в заключит. разделе отвлечённо-ликующего характера («Аллилуйя»).

Хотя в эпоху венских классиков (2-я пол. 18 — нач. 19 вв.) центр тяжести в области фактуры переместился в сторону гомофонии, П. всё же постепенно заняла у них важное, хотя количественно и меньшее, чем прежде, место. В произв. Й. Гайдна и особенно В. А. Моцарта часто встречаются полифонич. формы — фуги, каноны, подвижной контрапункт и т. д. Для моцартовской фактуры характерны активизация голосов, насыщение их интонац. самостоятельностью. Образовались синтетич. структуры, объединившие сонатную форму с фугой и др. Гомофонные формы включают малые полифонич. разделы (фугато, системы имитаций, каноны, контрастное контрапунктирование), цепь же их образует большую полифонич. форму рассредоточенного характера, планомерно развивающуюся и в вершинных образцах существенно влияющую на восприятие гомофонных разделов и всего соч. в целом. К числу таких вершин относятся финал симфонии «Юпитер» Моцарта (К.-V. 551), его же Фантазия f-moll (К.-V. 608). Путь к ним лежал через форму финалов — 3-й симфонии Гайдна, квартета G-dur (К.-V. 387) Моцарта, финалов его квинтетов D-dur и Es-dur (К.-V. 593, 614).

В произв. Бетховена тяготение к П. проявилось очень рано и в зрелом творчестве привело к замене сонатной разработки фугой (финал сонаты ор. 101), вытеснению фугой др. форм финала (сонаты ор. 102 № 2, ор. 106), введению фуги в начало цикла (квартет ор. 131), в вариации (ор. 35, ор. 120, финал 3-й симфонии, Allegretto 7-й симфонии, финал 9-й симфонии и др.) и к полной полифонизации сонатной формы. Последний из этих приёмов явился логич. следствием разрастания большой полифонич. формы, охватившей все составные элементы сонатного allegro, когда П. стала господствовать в его фактуре. Таковы 1-е части сонаты ор. 111, 9-й симфонии. Фуга в соч. позднего периода творчества Бетховена — образ действенности как антитеза образам скорби и размышления, но в то же время— и единство с ними (соната ор. 110 и др.).

В эпоху романтизма П. получила новую трактовку в творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера. Шуберт придал фугированным формам песенность в вокальных (мессы, «Победная песнь Мириам») и инструментальных (фантазия f-moll и др.) сочинениях; шумановская фактура насыщена внутренними поющими голосами («Крейслериана» и др.); Берлиоза привлекали контрастно-тематич. соединения («Гарольд в Италии», «Ромео и Юлия» и др.); у Листа П. испытывает влияние противоположных по характеру образов — демонических (соната h-moll, симфония «Фауст»), скорбно-трагических (симфония «Данте»), хорально-умиротворённых («Пляска смерти»); богатство вагнеровской фактуры — в наполнении её движением баса и средних голосов. Каждый из великих мастеров внёс в П. черты, присущие его стилю. Немало пользовались средствами П. и существенно расширили их во 2-й пол. 19 — нач. 20 вв. И. Брамс, Б. Сметана, А. Дворжак, А. Брукнер, Г. Малер, сохранявшие классич. тональную основу гармонич. сочетаний. Особенно широко П. использовал М. Регер, воссоздавший нек-рые баховские полифонич. формы, напр. завершение цикла вариаций фугой, прелюдию и фугу как жанр; полифонич. полнота и разнообразие при этом сочетались с уплотнением гармонич. ткани и её хроматизацией. Новое направление, связанное с додекафонией (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн и др.), порывает с классич. тональностью и для проведения серии использует формы, применявшиеся в произв. строгого стиля (прямое и ракоходное движения с их обращениями). Сходство это, однако, чисто внешнее в силу кардинального различия тематизма — простая песенная мелодия, взятая из бытующих песенных жанров (cantus firmus в строгом стиле), и амелодический додекафонный ряд. Зап.-европ. музыка 20 в. дала высокие образцы П. вне системы додекафонии (П. Хиндемит, а также М. Равель, И. Ф. Стравинский).

Существ. вклад в иск-во П. внесли рус. классики 19 — нач. 20 вв. Рус. проф. музыка позднее зап.-европейской вступила на путь развитого многоголосия — наиболее ранней его формой (1-я пол. 17 в.) было троестрочие, представлявшее соединение заимствованной из знаменного распева мелодии (т. н. «путь») с приписанными к ней голосами сверху и снизу («верх», «низ»), весьма изощрёнными в ритмич. отношении. К тому же типу относится и демественное многоголосие (4-й голос носил название «демества»). Троестрочие и демественное многоголосие подверглись резкой критике современников (И. Т. Коренев) за отсутствие гармонич. связи голосов и к кон. 17 в. себя исчерпали. *Партесное пение*, пришедшее с Украины в нач. 2-й пол. 17 в., было связано с широким использованием приёмов имитац. П., в т. ч. стреттного изложения тем, канонов и пр. Теоретиком этой формы был Н. П. Дилецкий. Партесный стиль выдвинул своих мастеров, крупнейший из к-рых — В. П. Титов. Рус. П. во 2-й пол. 18 в. обогатилась классич. зап.-европ. фугой (М. С. Березовский — хор. концерт «Не отвержи мене во время старости»). В общей системе имитац. П. в нач. 19 в. у Д. С. Бортнянского она получила новую трактовку, вытекающую из характерной для его стиля песенности. Классич. этап рус. П. связан с творчеством М. И. Глинки. Он объединил принципы нар.-подголосочной, имитационной и контрастной П. Это было результатом сознательных устремлений Глинки, учившегося у нар. музыкантов и освоившего теорию совр. ему П. «Сочетание фуги западной с условиями нашей музыки» (Глинка) привело к образованию синтетич. формы (фуга в интродукции 1-го д. «Ивана Сусанина»). Дальнейший этап в развитии рус. фуги — подчинение её симф. принципам (фуга в 1-й сюите П. И. Чайковского), монументальность общего замысла (фуги в ансамблях и кантатах С. И. Танеева, фп. фуги А. К. Глазунова). Широко представленная у Глинки контрастная П.— соединение песни и речитатива, двух песен или ярких самостоятельных тем (сцена «В избе» в 3-м д. «Ивана Сусанина», реприза увертюры из музыки к «Князю Холмскому» и др.) — продолжала развиваться у А. С. Даргомыжского; особенно богато она представлена в произведениях композиторов «Могучей кучки». К числу шедевров контрастной П. относятся фп. пьеса М. П. Мусоргского «Два еврея — богатый и бедный», симфоническая картина «В Средней Азии» Бородина, диалог Грозного со Стешей в 3-й редакции «Псковитянки» Римского-Корсакова, ряд обработок народных песен у А. К. Лядова. Насыщение муз. ткани поющими голосами чрезвычайно характерно для произв. А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова — от малых форм романса и фп. пьесы до больших симф. полотен.

В сов. музыке П. и полифонич. формы занимают исключительно важное место, что связано с общим подъёмом П., характерным для музыки 20 в. Произв. Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, В. Я. Шебалина дают образцы великолепного владения полифонич. иск-вом, направленным на выявление идейно-художеств. содержания музыки. Широчайшее применение нашла унаследованная от классиков большая полифонич. форма, в к-рой полифонич. эпизоды планомерно ведут к логич. вершине выразит. характера; развита и форма фуги, в творчестве Шостаковича получившая значение основополагающей как в больших концепциях симфоний (4-я, 11-я) и камерных ансамблей (квинтет ор. 49, квартеты fis-moll, c-moll и др.), так и в сольных произв. для фп. (24 прелюдии и фуги ор. 87). Тематизм фуг Шостаковича в значит. мере проистекает от нар.-песенного источника, а их форма — от куплетной вариационности. Исключит. значение в музыке Прокофьева, Шостаковича, Шебалина приобрела остинатность и связанная с ней форма вариаций остинатного типа, что отражает также и тенденцию, свойственную всей совр. музыке.

П. в сов. музыке развивается под влиянием новейших средств муз. выразительности. Её яркие образцы содержат произв. К. Караева (4-я тетрадь фп. прелюдий, 3-я симфония и др.), Б. И. Тищенко, С. М. Слонимского, Р. К. Щедрина, А. А. Пярта, Н. И. Пейко, Б. А. Чайковского. Особенно выделяется полифонич. начало в музыке Щедрина, продолжающего развивать фугу и вообще полифонич. формы и в жанре самостоят. соч. («Basso ostinato», 24 прелюдии и фуги, «Полифоническая тетрадь»), и в качестве частей более крупных симфонических, кантатных и театральных произв., где имитац. П. в совокупности с контрастной передаёт необыкновенно широкую картину жизненных явлений.

«Обращение к полифонии можно только приветствовать, потому что возможности многоголосия практически безграничны,— подчёркивал Д. Д. Шостакович.— Полифония может передать всё: и размах времени, и размах мысли, и размах мечты, творчества».

Понятия «П.» и «контрапункт» относятся не только к явлениям музыки, но и к теоретич. изучению этих явлений. Как уч. дисциплина П. входит в систему муз. образования. Науч. разработкой вопросов П. занимались теоретики 15—16 вв.: Й. Тинкторис, Глареан, Дж. Царлино. Последний подробно описал осн. приёмы П.— контрастное контрапунктирование, подвижной контрапункт и др. Система приписывания к данному голосу (cantus firmus) контрапунктов с постепенным уменьшением длительностей и увеличением числа звуков (нота против ноты, две, три, четыре ноты против ноты, цветистый контрапункт) продолжала развиваться теоретиками 17—18 вв.— Дж. М. Бонончини и др., в труде же И. Фукса «Gradus ad Parnassum» (1725) достигла своей вершины (по этой книге изучал П. строгого письма юный В. А. Моцарт). В тех же трудах находим и приёмы изучения фуги, теория к-рой более полно изложена Ф. В. Марпургом. Впервые достаточно полную характеристику стиля И. С. Баха дал И. Форкель. Учитель Моцарта Дж. Мартини настаивал на необходимости изучения контрапункта с применением canto fermo и приводил образцы из литературы по П. свободного стиля. Позднейшие руководства по контрапункту, фуге и канону Л. Керубини, З. Дена, И. Г. Г. Беллермана, Э. Праута совершенствовали систему обучения П. строгого письма и применение прочих полифонич. форм. В сер. 19 в. ряд нем. теоретиков выступил против изучения основ строгого стиля, принятого, в частности, во вновь открывшихся рус. консерваториях. В защиту его Г. А. Ларош опубликовал цикл статей. Доказывая необходимость историч. метода муз. образования, он в то же время дал характеристику роли П. в истории музыки, в частности П. строгого стиля. Именно эта идея послужила толчком для теоретич. разработки и практики педагогич. деятельности С. И. Танеева, обобщённых им в труде «Подвижной контрапункт строгого письма» (Лейпциг, 1909).

Важнейшим этапом теории П. явилось исследование Э. Курта «Основы линеарного контрапункта» (1917, рус. пер.— М., 1931), раскрывшее не только принципы мелодич. полифонии И. С. Баха, но и давшее перспективу изучения нек-рых сторон П. свободного стиля, ранее бывших в забвении.

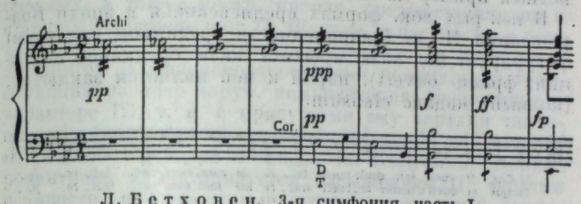
Науч. работы сов. теоретиков посвящены полифонич. формам, их драматургич. роли и историч. эволюции. В их числе «Фуга» В. А. Золотарёва (М., 1932), «Полифонический анализ» С. С. Скребкова (М.— Л., 1940), «Полифония как фактор формообразования» А. Н. Дмитриева (Л., 1962), «История полифонии» В. В. Протопопова (вып. 1—2, М., 1962—65), ряд отд. работ о полифонич. стиле Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича, П. Хиндемита и др.

Лит.: Мусикийская грамматика Николая Дилецкого, 1681, изд. СПБ, 1910 (включает трактат И. Т. Коренева «Мусикия. О пении божественном»); Резвой М. Д., Ведение голосов, в кн.: Энциклопедический лексикон, изд. А. Плюшара, т. 9, СПБ, 1837; Гунке О. К., Руководство к сочинению музыки, ч. 2, О контрапункте, СПБ, 1863; Серов А. Н., Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика, «Эпоха», 1864, № 6, 12, то же, в его кн.: Избр. статьи, т. 2, М., 1957; Ларош Г. А., Мысли о музыкальном образовании в России, «Русский вестник», 1869, т. 82, то же, в его кн.: Собрание музыкально-критических статей, т. 1, М., 1913; его же, Исторический метод преподавания теории музыки, «Музыкальный листок», 1872—73, № 2—5, то же, в его кн.: Собрание музыкально-критических статей, т. 1, М., 1913; Танеев С. И., Подвижной контрапункт строгого письма, Лейпциг, [1909], ²М., 1959; его же, Из научно-педагогического наследия, М., 1967; Мясковский Н. Я., Claude Debussy, Printemps, «Музыка», 1914, № 195 (переизд.— Статьи, письма, воспоминания, т. 2, М., 1960); Асафьев Б. В. (Игорь Глебов), Полифония и орган в современности, Л., 1926; его же, Музыкальная форма как процесс [кн. 1 — 2, М., 1930—47, ²(кн. 1—2), Л., 1971; Соколов Н. А., Имитации на cantus firmus, Л., 1928; Конюс Г. А., Курс контрапункта строгого письма в ладах, М., 1930; Скребков С. С., Полифонический анализ, М.—Л., 1940; его же, Учебник полифонии, ч. 1—2, М.—Л., 1951, ²М., 1965; его же, Художественные принципы музыкальных стилей, М., 1973; Гарбузов Н. А., Древнерусское народное многоголосие, М.—Л., 1948; Гиппиус Е. В., О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — начале XIX века, «Советская этнография», 1948, № 2; Кулаковский Л. В., О русском народном многоголосии, М.—Л., 1951; Павлюченко С. А., Руководство к практическому изучению основ инвенционной полифонии, М., 1953; его же, Практическое руководство по контрапункту строгого письма, Л., 1963; Трамбицкий В. Н., Полифонические основы русской песенной гармонии, в кн.: Советская музыка. Теоретические и критические статьи, М., 1954; Виноградов Г. С., Характерные особенности полифонического мастерства М. И. Глинки, в сб.: Научно-методические записки Саратовской гос. консерватории, в. 1, Саратов, 1957; Пустыльник И. Я., Практическое руководство к написанию канона, Л., 1959, ²перераб., 1975; его же, Подвижной контрапункт и свободное письмо, М., 1967; Богатырев С. С., Обратимый контрапункт, М., 1960; Евсеев С. В., Русская народная полифония, М., 1960; его же, Русские народные песни в обработке А. Лядова, М., 1965; Бершадская Т. С., Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни, Л., 1961; Никольская Л. Б., О полифонии А. К. Глазунова, в кн.: Научно-методические записки Уральской Гос. консерватории, вып. 4. Сб. статей по музыкальному образованию, Свердловск, 1961; Дмитриев А. Н., Полифония как фактор формообразования, Л., 1962; Протопопов В. В., История полифонии в её важнейших явлениях, вып. 1—2, М., 1962—65; его же, Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена, в кн.: Бетховен. Сборник, вып. 2, М., 1972; его же, Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля, «СМ», 1977, № 3; Этингер М., Гармония и полифония. (Заметки о полифонических циклах Баха, Хиндемита, Шостаковича), там же, 1962, № 12; Дубовский И. И., Имитационная обработка русской народной песни, М., 1963; его же, Простейшие закономерности русского народно-песенного двух-трехголосного склада, М., 1964; Гусарова О., Диалогичность в полифонии П. И. Чайковского, в сб.: Научно-методичні записки Київської консерваторії, Київ, 1964; Тюлин Ю. Н., Искусство контрапункта, М., 1964; Klova V., Polifonija. Praktinis polifonijos vadovelis, Vilnius, 1966; Задерацкий В., Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита, в сб.: Вопросы музыкальной формы, в. 1, М., 1966; его же, Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича, М., 1969; Методическая записка и программа курса полифонии, сост. Х. С. Кушнаревым (1927), в сб.: Из истории советского музыкального образования, Л., 1969; Кушнарев Х. С., О полифонии. Сб. статей, М., 1971; Чеботарян Г. М., Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, Ер., 1969; Коральский А., Полифония в творчестве композиторов Узбекистана, в сб.: Вопросы музыкознания, вып. 2, Таш., 1971; Бать Н., Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972; её же, О полифонических свойствах мелодики в симфонических произведениях Хиндемита, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 3, М., 1975; Куницына И. С., Роль имитационной полифонии в драматургии музыкальной формы произведений С. С. Прокофьева, в сб.: Научно-методические записки Уральской гос. консерватории, вып. 7, Свердловск, 1972; Ройтерштейн М. И., Практическая полифония, М., 1972; Степанов А. А., Чугаев А. Г., Полифония, М., 1972; Тиц М., Вопрос, требующий внимания (о классификации видов полифонии), «СМ», 1973, № 9; Полифония. Сб. теоретических статей, сост. К. Южак, М., 1975; Евдокимова Ю., Проблема первоисточника, «СМ», 1977; № 3; Tinctoris J., Liber de arte contrapuncti, в кн.: Coussemaker E., Scriptorum de musica medii aevi, novam seriem..., v. 4, P., 1864; Ramis de Pareja, De musica practica, Bologna, 1482, то же, в кн.: Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, Bd 1, Tl. 2, Lpz., 1901; Gaffurio Fr., Practica musice, Mil., 1496, ²Brescia, 1497 (под загл.: Musicae utriusque cantus practica); Glareanus H., Glareani Dodecachordon, Basel, 1547; Vicentino N., L'antica musica ridotta alla moderna prattica, Roma, 1555 (факсимиле в кн.: Documenta musicologica. Erste Reihe, Kassel [u. a.], 1959); Zarlino G., Le istitutioni harmoniche, Venezia, 1558 (факсимиле в кн.: Monuments of music and music literature in facsimile, Second series, N.Y., 1965); Artusi G. M., L'arte del contraponto, v. 1—2, Venezia, 1586—89, ²1598; Morley Th., A plaine and easie introduction to practicall musicke, L., 1597 (факсимиле в кн.: Shakespeare association, Facsimiles № 14, Oxf., 1937, то же, L., 1952); Sweelinck J. P., Compositions-Regeln... (um 1600); в кн.: Sweelinck-Gesamtausgabe, Bd 10, s'Gravenhage—Lpz., 1903; Diruta G., Il Transilvano, p. 2, Venezia, 1609, ²1622; Banchieri A., Cartella musicale nel canto figurato, fermo e contrapunto, Venezia, 1614; Zacconi L., Prattica di musica. Seconda parte, Venetia, 1622; Bononcini G. M., Musico prattico, Bologna, 1673, ²1688; Fux J. J., Gradus ad Parnassum, Hamb., 1739, ²Kassel—Basel, 1954; Marpurg Fr. W., Handbuch bey dem Generalbaße und der Composition, Tl. 1—3, B., 1755—58, то же, B., 1760; Kirnberger J. Ph., Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Bd 1—2, B., 1771—79; его же, Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, B., 1782; Martini G. B., Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo, pt. 1—2, Bologna, 1774—75 [факсим. Ridgewood (N. J.), 1965]; Albrechtsberger J. G., Gründliche Anweisung zur Composition, Lpz., 1790, то же, 1818; Forkel J. N., Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Lpz., 1802, ²1855; Cherubini L., Cours de contrepoint et de fugue, P., [1835]; Dehn S., Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, B., 1859, ²1883; Bellermann H., Der Contrapunct, B., 1862, ⁴1901; Bussler L., Der strenge Satz, B., 1877, ²1905 (рус. пер.: Буслер Л., Свободный стиль, Учебник контрапункта и фуги в свободном стиле, М., 1885); Jadassohn S., Musikalische Kompositionslehre, Tl. 1—2, Lpz., 1884, ⁷1926; Riemann H., Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, Lpz., 1888, ⁴⁻⁶1921; Prout E., Counterpoint, L., [1890]; Draeseke F., Der gebundene Styl, [Bd 1—2], Hannover, 1902; Kurth E., Grundlagen des linearen Kontrapunkts..., Bern, 1917, ⁴1946 (рус. пер.: Курт Э., Основы линеарного контрапункта, М., 1931); Morris R. O., Contrapunctal technique in the 16th century, Oxf., 1922; Koechlin Ch., Traite de la polyphonie modale, P., [i. a.]; Fellerer K. G., Die vokale Kirchenmusik des 17/18. Jahrhunderts und die altklassische Polyphonie, «ZfMw», 1929, Jahrg. 11, H. 6; Jeppesen Kn., Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie, Kbh.—Lpz., 1930, ²Lpz., 1935; Schneider M., Geschichte der Mehrstimmigkeit, Bd 1—2, B., 1934—35; Breidert F., Stimmigkeit und Gliederung in der Polyphonie des Mittelalters, Würzburg, 1935 (Diss.); Robbins R. H., Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz, B., 1938 (Diss.); Merritt A. T., Sixteenth-century polyphony, Cambr. (Mass.), 1939; Handschin J., Aus der alten Musiktheorie, Bd 3—Zur Ambrosianischen Mehrstimmigkeit, «Acta Musicologica», 1943, Bd 15; Pepping E., Der polyphone Satz, Bd 1, B., 1943, ²1950, Bd 2, 1957; Piston W., Counterpoint, N. Y., [1947]; Spiess L., Polyphony in theory and practice from the 9th century to the close of the 13th century, Harvard, 1947 (Diss.); Sikorski K., Kontrapunkt, cz. 1—3, Kr., 1953—57; Waite W., The rhythm of 12th century polyphony, New Haven (Conn.), 1954; Searle H., Twentieth century counterpoint, L., 1954, ²1955; Chomiński J. M., Historia harmonii i kontrapunktu, t. 1—2, Kr., [1958—62]; Adorno Th. W., Klangfiguren, B.—Fr./M., 1959; Dahlhaus C., Zur Theorie des klassischen Kontrapunkts, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 1961, Bd 45; Schönberg A., Preliminary exercises in counterpoint, L., [1963]; Apfel E., Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach, Münch., 1964.

В. В. Протопопов.

ПОЛИФУНКЦИОНА́ЛЬНОСТЬ (от греч. πολύ — много и лат. functio — исполнение, осуществление, деятельность) — сочетание различных (обычно двух) функций в одном созвучии (чаще всего функциональное противоречие между басом или нижними голосами и верхними голосами гармонии). Встречается при органных пунктах (П. И. Чайковский, "Евгений Онегин", ариозо Ленского из 1-й картины, начало коды, доминанты к fis и E на орг. пункте тоники E-dur), выдержанных звуках в средних и верхних голосах (Л. Бетховен, 32-я соната для фп., часть I, вступление, такты 12 и 14), сложных педальных фигурациях (Н. А. Римский-Корсаков, "Золотой петушок", 3-е д., цифра 249, такты 7 — 8, на словах: «И попробовать жениться»), в нек-рых сочетаниях с неаккордовыми звуками (особенно задержаниями; напр. созвучие f-a-d-cis-e-g-b в финале 9-й симфонии Бетховена) и линеарных напластованиях (напр., аккорд-камбиата III низкой ступени в заключит. каденсе II части 6-й сонаты С. С. Прокофьева; при движущихся навстречу голосах или пластах), в каденсовом квартсекстаккорде ($^{T}_{D}$; в муз. лит-ре встречается

двоякое его обозначение: T $^{6}_{4}$ и D^{6}_{4}), иногда в спец. конструктивных (Бетховен, сочетание T и D перед репризой I части 3-й симфонии) и выразительных (или изобразит.) целях:



Л. Бетховен. 3-я симфония, часть I.

Полифункциональное противоречие D (у струнных инструментов) и T (у валторны; наподобие предъёма высшего порядка) служит предельной интенсификации стремления к ожидаемой тонике репризы и делает выразит. эффект разряда огромного тонального напряжения разработки исключительно сильным.
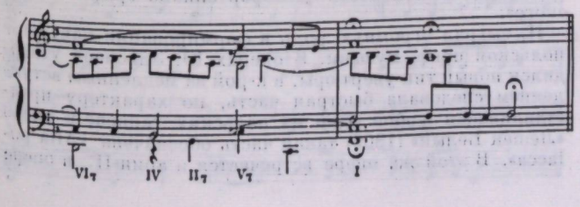
Однако трактовка совр. диссонантной гармонии с позиций П. часто бывает ошибочной, т. к. «разъятие» новой гармонии на мелкие части, доступные прежним методам анализа, уничтожает действительный предмет анализа, заменяя его другими (ср. *Политональность*, *Полиаккорд*). Так, аккорд c-e-fis-h, на к-ром построена 4-я вариация II части 3-го фп. концерта Прокофьева, не может быть объяснён как полифункциональное сочетание T (e-h) и S (c-e-fis) в тональности e-moll; это самостоят. созвучие, выполняющее только одну функцию — центрального элемента (тоники) данной гармонич. системы. Также и аккорд типа c-e-g-a-d или c-e-g-h-d, если он применяется (напр., в джазовой музыке) в качестве самостоят. тонич. созвучия (C-dur), монофункционален, а не полифункционален.

Лит.: Тюлин Ю. Н., Учебник гармонии, ч. 2, М., 1959; его же, Современная гармония и ее историческое происхождение, в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1963, ²в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, М., 1967; Золочевський В. Н., Модуляція і політональність, в сб.: Українське музикознавство, вып. 4, Київ, 1969; Привано Н., Хрестоматия по гармонии, ч. 4, М., 1973.

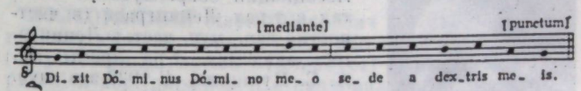
Ю. Н. Холопов.

ПО́ЛНАЯ КАДЕ́НЦИЯ, полный каданс,— каденционное последование гармоний D — T или S — T (см. *Каденция*). В классич. П. к. D и S представлены осн. видами аккордов на V и IV ст. лада, а T располагается в тяжёлом такте, преим. на тяжёлой его доле. Термин «П. к.» указывает на полноту разрешения, глубину снятия гармонич. напряжения, а не на полноту её состава, т. е. использование в ней всех тональных функций. Поэтому П. к. могут образовываться как гармониями, охватывающими все три осн. функции (S—D—T, наиболее распространённый тип П. к.), так и неполностью представляющими их. Напр., в заключит. каденции фуги И. С. Баха C-dur из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» (такты 23—24) состав П. к. I—V—I; в окончании Kyrie II «Мессы папы Марчелло» Палестрины I—IV (II^{6}_{5})—I. Образец П. к., представленный аккордами трёх осн. функций:

И. С. Бах. Прелюдия F-dur из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира».

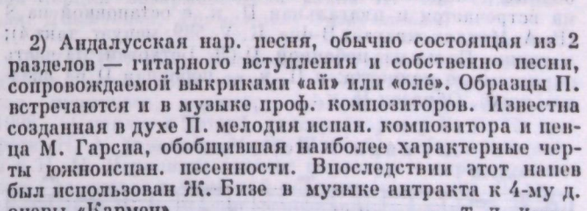


Гармонич. П. к. исторически предшествовали одноголос. мелодич. заключения, называемые пунктум (лат. punctum; также finalis, terminus),— заключит. (полный) каданс в псалмодич. формах григорианского хорала, отвечающий на срединный каданс (см. *Половинная каденция*):



В нек-рых вок. формах средневековья и эпохи Возрождения П. к. (заключит. каденция) фигурирует под названием clausula или clausum (франц. clos), отвечая на срединную (см. 1-й пример на колонке 368). Термин clausum встречается у Ф. де Грохео (ок. 1300), Э. де Мурино (ок. 1400).

В совр. музыке в связи с изменением гармонич. системы в П. к. могут участвовать гармонии любой из 12 ступеней, в т. ч. и те, к-рые не относятся ни к диатонике, ни к смешанной мажоро-минорной системе:



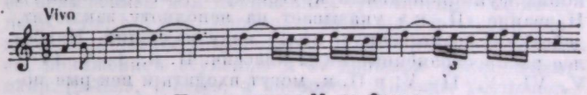
С. С. Прокофьев. «Мимолётности», № 10.

(В П. к. из приведённой пьесы С. С. Прокофьева тонике предшествует гармония тритоновой — IV высокой ступени, принадлежащая к хроматич. системе.)

П. к. может заключаться и диссонантной (сложной) тоникой (напр., в позднем творчестве А. Н. Скрябина, у С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского, А. Берга, Мессиана и др.). Структурная функция П. к. может сохраняться в гармонич. системах, далёких от мажора и минора (Р. С. Леденёв, Пьеса для струн. квартета и арфы, соч. 16 № 6, такты 13—15; Р. К. Щедрин, 2-й фп. концерт, окончание финала).

Лит. см. при статье *Каденция*. *Ю. Н. Холопов.*

ПО́ЛО (испан. polo). 1) Популярный южноиспан. (андалусский) танец в трёхдольном метре ($^{3}/_{8}$). П. свойствен упругий ритм, подчёркнутый типичными для его инстр. сопровождения кастаньетами, а также хлопками в ладоши и притопыванием. Мелодика П. отличается интонационной напряжённостью, выразительной орнаментикой.



Поло в записи М. де Фальи.

2) Андалусская нар. песня, обычно состоящая из 2 разделов — гитарного вступления и собственно песни, сопровождаемой выкриками «ай» или «олé». Образцы П. встречаются и в музыке проф. композиторов. Известна созданная в духе П. мелодия испан. композитора и певца М. Гарсиа, обобщившая наиболее характерные черты южноиспан. песенности. Впоследствии этот напев был использован Ж. Бизе в музыке антракта к 4-му д. оперы «Кармен».

Т. Л. Ляхова.

ПОЛОВИ́НКИН Леонид Алексеевич [1(13) VIII 1894, Курган — 8 II 1949, Москва] — сов. композитор и дирижёр. В детстве обучался игре на фп. и скрипке. В 1918 окончил юридич. ф-т Моск. ун-та, в 1924 — Моск.

консерваторию по классу композиции у С. Н. Василенко; учился также по классу фп. у Л. Э. Конюса; изучал анализ форм у Г. Л. Катуара, гармонию — у В. А. Золотарёва, фугу — у Р. М. Глиэра, дирижирование — у Н. А. Малько. С 1918 выступал как пианист. С 1924 секретарь Ассоциации совр. музыки. Работал в т-рах Ленинграда (в частности, зав. муз. частью Ленингр. гос. академич. т-ра драмы им. А. С. Пушкина). С 1926 зав. муз. частью и дирижёр Моск. т-ра для детей. В этом т-ре было поставлено 12 спектаклей с музыкой П., среди к-рых — балет «Негритёнок и обезьяна» (1927, либр. и пост. Н. И. Сац; в 1973 возобновлён на сцене Моск. детского муз. т-ра).



Муз. стиль П., особенно в раннем и среднем периоде творчества, отличается смелостью исканий, остроумными гармонич. и орк. комбинациями, но порой экстравагантен и надуман. В музыке П. (особенно театральной) много ярко характерного, красочно выпуклого. Вместе с Л. А. Мазелем и Д. Б. Кабалевским подготовил к изданию работу Г. Л. Катуара «Музыкальная форма» (1-я часть — «Метрика», изд. 1934). С 1924 преподавал в Моск. муз. техникуме им. Скрябина (курс анализа форм), в 1926—32 — в Моск. консерватории (спец. инструментовка).

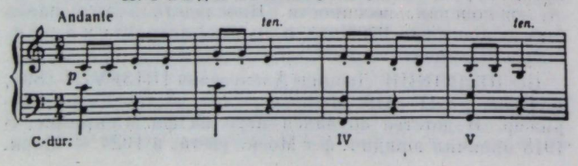
Соч.: детские оперы — Чурило Пленкович (1923—1924, не оконч.), Ирландский герой (по пьесе «Удалой молодец, гордость Запада» Д. Синга, 1933), Сказка о рыбаке и рыбке (по А. С. Пушкину, 1935, Моск. т-р для детей); балеты — Негритёнок Сэби (совм. с Л. К. Книппером и Л. М. Соковниным, 1929, Москва), Я — мало, мы — сила (1931), Цыганка (1933); оперетты — Сирокко (1928, Москва, Камерный т-р), Даже в трикотаже (1931, Моск. т-р оперетты); для орк.— 9 симфоний (1929; 1931, 2-я ред. 1939; Романтическая, 1932; Красноармейская, 1933; 1940; 1942; 7-я и 8-я — 1943; 1944), сюиты Танцы загадок (1926), Про Дзюбу (1929), Танцы передвижений (1930), Я — мало, мы — сила (1931), Золотой ключик (1931), Танцевальная (1943), Телескопы (1-я — 1926, 2-я — 1928, 3-я — 1928, 4-я — 1935); конц. вальсы (1928, 1932), увертюры (Первомайская, 1930; Героическая, 1942; Русская хороводная, 1943; 1946); концерт для фп. с орк. (1933); камерно-инстр. ансамбли — фп. и струн. трио (1936 и 1944), 4 струн. квартета (1944, 1945; 3-й и 4-й — 1946); для фп.— 5 сонат, сюита Магниты (1933), сюита (1947), 24 постлюдии, цикл Происшествие, пьесы Электрификат, Неотвязное и др.; для голоса с фп.— романсы, песни; музыка для драм. т-ра и кино.

Лит.: Кабалевский Д., О Л. А. Половинкине, в сб.: Половинкин Л., Избранные детские песни, М., 1962; Римский Л., Материалы к биографии Л. А. Половинкина, в сб.: Из прошлого советской музыкальной культуры, М., 1975.

Т. Н. Соловьёва.

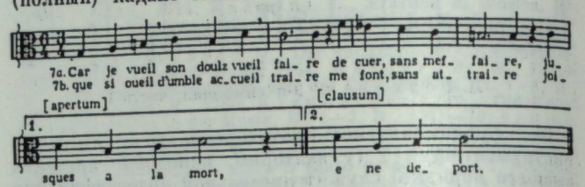
ПОЛОВИ́ННАЯ КАДЕ́НЦИЯ, половинный каданс, полукаданс, — каденционное последование гармоний, завершающееся не тоникой, а доминантой (или субдоминантой); как бы не доведённый до конца функциональный кругооборот (см. *Каденция* 1). Название «П. к.» указывает на неполноту заключит. действия, свойственную этому виду каденций. Наиболее распространённые виды классич. П. к.: I—V, IV—V, VI—V, II—V; в П. к. могут входить и нек-рые побочные доминанты, альтерированные гармонии. Изредка встречается и плагальная П. к. с остановкой на S (В. А. Моцарт, квартет B-dur, К.-V. 589, менуэт, такт 4); а также П. к. на побочной D (Л. Бетховен, II часть скрипичного концерта: в П. к. — побочная D на вводном тоне). Образец П. к.:

Й. Гайдн. 94-я симфония, часть II.



Гармонич. П. к. исторически предшествует медианта (mediante; также metrum, pausa, mediatio) — срединный каданс в псалмодич. формах григорианских мелодий (к-рому отвечает в конце полный каданс; см. 1-й нотный пример на колонке 366).
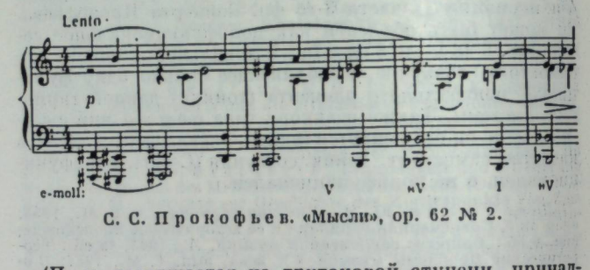
В нек-рых вок. формах средневековья и эпохи Возрождения П. к. (разновидность срединной каденции) фигурирует под назв. apertum (назв. срединной каденции; франц. ouvert), парой к ней является заключит. (полный) каданс clausum:



Г. де Машо. «Никто не должен думать так».

Термин apertum упоминается у Й. де Грохео (ок. 1300), Э. де Мурино (ок. 1400).

В музыке 20 в. под влиянием новой гармонич. концепции П. к. могут образовывать гармонии не только диатонической, но также смешанной мажоро-минорной и хроматич. систем:



С. С. Прокофьев. «Мысли», ор. 62 № 2.

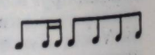
(П. к. завершается на тритоновой ступени, принадлежащей к хроматич. системе гармонии.)

Ср. также *Фригийская каденция*.

Лит. см. при ст. *Каденция*.

Ю. Н. Холопов.

ПОЛОНЕ́З (франц. polonaise, от polonais — польский) — польский танец. Развивался на основе нар. танца-шествия степенного, торжественного характера. В нар. быту П. был четырёхдольным, исполнялся на сельских праздниках, к-рые открывались медленным, «пешим» (chodzony) танцем, а также во время возвращения крестьян с полевых работ; сопровождался небольшим инстр. ансамблем, иногда состоявшим только из скрипачей. В шляхетской среде П. танцевали мужчины, придававшие ему воинственный характер. В процессе эволюции П. стал трёхдольным, в танце начали принимать участие и женщины. Наиболее распространённая ритмич. фигура П. На её основе



построены мн. П. польских композиторов, а также П., к-рым открывается 2-й акт оперы «Иван Сусанин». А. Мицкевич в 12-й книге эпопеи «Пан Тадеуш» поэтично описал П. как нац. «танец-шествие», создав романтич. образ уходящего в прошлое рыцарства. Рыцарские черты этого танца подчеркнул и Э. Т. А. Гофман в статье-рецензии «Двенадцать полонезов для фортепиано графа Огинского».

П. сыграл огромную роль в формировании нац. черт польской проф. музыки. В операх Ю. Эльснера утвердился новый тип увертюры, в к-рой за медленным вступлением следовала быстрая часть, по характеру представляющая собой один из польских танцев; в опере «Лешек Белый» (1809) такая часть обозначена «Alla polacca». В этой же опере встречается и ария-П., в опере

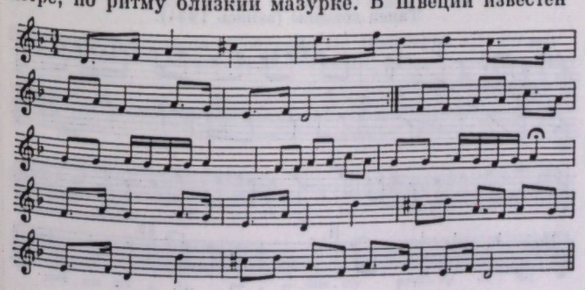
«Ягелло в Тенчине» (1819) так же именуются вок. квартет и каватина Анны. Определение «Tempo di Polacca» применено и в операх «Шарлатан, или Воскрешение мёртвых» (1813) и «Награда» (1815) Курпиньского и в др. оперных, а также инстр. произв. предшественников и старших современников Ф. Шопена, в частности в орк. полонезах К. Курпиньского (издавались в Варшаве и Лейпциге). В дошопеновское время появились и транскрипции из опер заруб. композиторов, написанные в характере П., т. е. с присущими ему чертами танца-шествия (напр., орк. полонезы Эльснера на темы из «Лодоиски» Крейцера и «Водовоза» Керубини). Период романтизма характеризуется насыщением П. чертами поэзности, расширившими его эмоциональный диапазон и определявшимися ещё в предромантич. период (в 90-х гг. 18 в.), когда были созданы первые полонезы М. К. Огиньского (самый ранний из них — полонез B-dur — не сохранился). Выходя за рамки торжеств. шествия, П. постепенно приобретал элегич. черты, насыщался лиризмом, драматизмом, даже трагизмом, обусловленным трудной судьбой польского народа в период разделов страны.

Огиньский в «Письмах о музыке» называл эти пьесы «Полонезами не для танца». Это определение может быть отнесено и к многочисл. П. комп. М. Шимановской, Ф. Островского, К. Липиньского и др. Классич. вершиной развития П. остаются произв. Шопена, к-рые отличаются эмоциональным богатством, в полной мере определившим дальнейший путь развития П. от танца к романтич. поэме. К жанру П. обращались С. Монюшко, Ю. Заремба, З. Носковский и др. П. писали и композиторы др. стран. Известны полонезы И. С. Баха, В. А. Моцарта (2-я часть фп. сонаты D-dur, К.-V. 284). «Блестящие П.» для фп. (1808, 1819) создал К. Вебер. Рус. композиторы, начиная с предшественников М. И. Глинки, внесли большой вклад в развитие жанра П., с к-рым рус. общественность познакомилась уже в кон. 18 в.; в частности, в России получили известность инстр. и хор. полонезы Ю. Козловского; один из них — «Гром победы раздавайся...» (упоминаемый А. С. Пушкиным в «Дубровском») нек-рое время исполнялся в качестве офиц. рус. гимна. Особенную популярность в России завоевали полонезы Огиньского, издававшиеся под разл. названиями, исходившими от издателей. Жанр получил своеобразное развитие в операх рус. композиторов («Иван Сусанин», «Евгений Онегин»; «Пан воевода» Римского-Корсакова). Широко известен фп. полонез А. Н. Скрябина (1897). Орк. П. писал А. К. Лядов — один из П. композитор посвятил памяти А. С. Пушкина в честь 100-летия со дня его рождения (1899).

Лит.: Пасхалов Вяч., Шопен и польская народная музыка, Л.— М., 1949; Бэлза И., История польской музыкальной культуры, т. 1—3, М., 1954—72; Łobaczewska S., La culture musicale en Pologne au début du XIX siècle et les relations avec la musique de Chopin, в кн.: The book of the first international musicological congress devoted to the works of Frederick Chopin, Warsz., 1966; Burhardt St., Polonez. Katalog tematyczny, 1792—1830, Kr., 1976.

И. Ф. Бэлза.

ПО́ЛЬСКА (швед. polska) — швед. нар. танец польского происхождения, в трёхдольном или двудольном метре, по ритму близкий мазурке. В Швеции известен с кон. 16 в. как крестьянский танец. С нач. 18 в. стал популярным в высших кругах общества. Как бальный танец в 19 в. был вытеснен вальсом, но остался одним из любимых танцев деревенских жителей. Известная П. «Näckans» использована в операх «Холм эльфов» Кулау и «Гамлет» Тома.





М. Ф. Полторацкий. Портрет работы Д. Г. Левицкого.

ПОЛТОРА́ЦКИЙ Марк Фёдорович [17 (28) IV 1729, г. Сосница, ныне Черниговской обл.— 13 (24) IV 1795 (по уточнённым данным), Петербург] — рус. певец (баритон) и хор. дирижёр. По национальности украинец. Учился в латинской школе в Чернигове, с 16 лет — в Петерб. придв. хоре. Ок. 1750 зачислен в итал. оперную труппу; в 1750 дебютировал в опере «Беллерофонт» Арайи (партия полководца Атаманта). Был первым рус. артистом, выступившим на оперной сцене вместе с прославленными итал. певцами. Периодич. печать того времени утверждала, что «он не уступит наилучшим итальянским актёрам» («Санкт-Петербургские ведомости», 1750, 11 дек.). С 1753 был регентом, с 1763 до конца жизни директором придв. хора (в том же году переименован в Придв. певч. капеллу). В период деятельности П. капелла превратилась в большой, первоклассный коллектив, заняв одно из ведущих мест в муз. жизни столицы. В эти годы в капелле работали выдающиеся русские (М. С. Березовский, Д. С. Бортнянский) и иностранные (Б. Галуппи, Дж. Сарти) музыканты.

Лит.: Русский биографический словарь, [т. 14], СПБ, 1905, с. 424.

Ю. В. Келдыш.

ПОЛУТО́Н (лат. semitonium, hemitonium, нем. Halbton) — самый малый интервал 12-ступенного европ. муз. строя. Различают П. хроматический (apotomé) и диатонический (limma). В пифагоровом строе хроматич. П. на пифагорову комму больше диатонического. В темперированном строе все П. равны, последовательность 12 П. заполняет объём октавы. Диатоническим называется П. между соседними ступенями звукоряда (малая секунда), напр h-c, d-es; хроматическим — П., образованный осн. ступенью и её повышением или понижением (увеличенная прима), напр. f-fis, h-b или, наоборот, as-a, cis-c и т. п., а также — повышенной ступенью и её двойным повышением, пониженной ступенью и её двойным понижением, напр. fis-fisis, b-heses, и наоборот. Дважды уменьшенная терция энгармонически равна П. См. *Темперация*, *Диатоника*, *Хроматизм*, *Энгармонизм*.

В. А. Вахромеев.

ПОЛФЁРОВ Яков Яковлевич [1 (13) IV 1891, станица Ильинская Кубанской обл. — 30 IX 1966, Харьков] — сов. музыковед, дирижёр, муз.-обществ. деятель. В 1908—11 учился в Петерб. консерватории у В. П. Калафати, Н. А. Соколова, М. О. Штейнберга (композиция) и у Н. Н. Черепнина (чтение партитур и дирижирование), позднее — в Одесской консерватории у Ф. В. Мироновича и В. И. Малишевского (композиция). Работал дирижёром в частных оперных труппах в Петербурге и провинциальных городах. В 1918—21 преподаватель и проректор Одесской консерватории, выступал также как дирижёр и лектор. В 1921—24 директор 4-го муз. техникума в Петрограде, ответств. редактор журнала

«Еженедельник Петроградских государственных академических театров» (1922—23). С 1924 жил в Харькове; был ректором Муз.-драм. ин-та (1924—25), худ. рук. Укр. радиовещания (1927—29), с 1930 лектор Харьковской филармонии. Автор ряда работ, в их числе: «Органіка» (ч. 1, Хар., 1930), «Звукові й музичні елементи в творах українських прозаїків» (Хар., 1929), библиографич. справочник «Русская музыка XIX и XX столетий» (Хар., 1935), многочисл. статьи, посв. разл. вопросам сов. муз. культуры.

Лит.: Я. Я. Полферов. Некролог, «СМ», 1967, № 4.

ПОЛЬ Владимир Иванович (1 I 1875, Париж — 21 VI 1962, там же) — рус. композитор, пианист, педагог, муз.-обществ. деятель. Учился в Киевской консерватории по классу фп. у В. В. Пухальского; занимался композицией под рук. С. И. Танеева в Москве; изучал живопись (ученик Н. Н. Ге; был профессиональным художником). Концертировал как солист-пианист в Киеве, Ялте, Москве, затем в Париже, где жил с 20-х гг., а также в качестве аккомпаниатора певицы А. М. Ян-Рубан (жена П.). Был основателем, директором и профессором Рус. консерватории в Париже (1931—56), затем её почётным директором (с 1956 до конца жизни). В 1937—62 был одним из директоров муз. изд-ва «М. П. Беляев в Лейпциге» (позднее в Бонне). П. — автор музыки к балетным спектаклям, к-рые ставились во Франции и США, симф. поэмы (1961), романсов (циклы изданы в Петербурге в 1912 и в Париже в 1927) и др. соч. для голоса с фп., в т. ч. песни «Гармонист» на сл. Исаковского (соч. 1961), пьес для фп. («Поэма» для левой руки, 1938, и др.). Ему принадлежат работы по истории и теории музыки, статьи о творчестве Н. К. Метнера.

М. А. Вачнадзе.

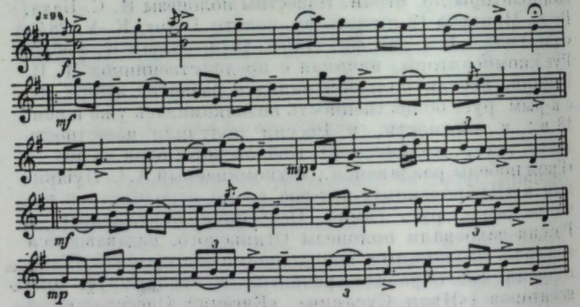
ПОЛЬКА (чеш. polka)— один из наиболее популярных нац. чешских танцев. Др. названия П. — н и м р а, м а д е р а. З. Неедлы предполагает, что слово «polka» означает «польская»; по его мнению, название этого танца связано с возросшим интересом к Польше во время Нац. польского восстания 1830—31. Согласно др. точке зрения, название происходит от чеш. půlka — «полшага». П. обобщила типические черты танц. культуры Чехии. Её танц. движения сложились под влиянием экосеза, контрданса и кадрили. П. — двудольный танец, родственный по ритму др. чешским нар. танцам (обкрчак, рейдовачка, вртак). Образное содержание музыки П. во время её расцвета было различным — от жанровых и лирич. образов до героических. Мелодич. склад П. включает интонации как двудольных чеш. танцев типа «скочны» (подвижный танец с подскоками), так и трёхдольных лирических. Во 2-й пол. 19 в. П. как бальный танец приобрела популярность во всей Европе, утратив в значит. мере нац. черты. Образцы П. встречаются и в проф. музыке (напр., в творчестве Б. Сметаны, А. Дворжака, А. Г. Рубинштейна, М. А. Балакирева, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и др.).

Лит.: Д р у с к и н М., Я н и ч к о в а И., Чешские народные танцы, М., 1957.

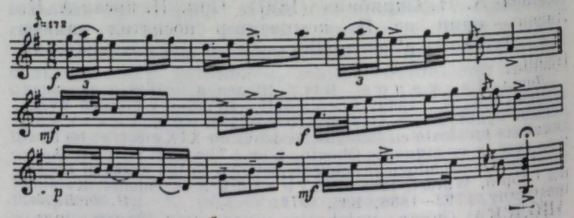
Т. Л. Ляхова.

ПОЛЬСКАЯ МУЗЫКА. Польская муз. культура — одна из древнейших слав. муз. культур. Наиболее ранние сведения о существовании П. м. содержатся в путевых записках араб. купцов (Ибн Фадлана и др.), торговавших на польских землях в 7 в. К этому же времени относятся и найденные при археологич. раскопках на территории Польши свистулька из кости с 5 игровыми отверстиями и обломки флейты; 12 в. датируются обнаруженные близ Гданьска 5-струн. гусли. Воспоминания нем. монахов (раннее средневековье), путешествовавших в р-не р. Вислы, свидетельствуют о существовании польских языческих песен. В польском песенном фольклоре того же времени сохранились рудименты обрядовых песен, связанных с языческим культом природы (в трудовых нар. песнях встречаются имена языческих божеств — Ладо, Мажанна и др.). Ещё на древнейшей стадии развития нар. П. м. в песенных образах, интонациях, попевках и ладовых особенностях проявилась общность с песнями др. слав. народов. О древнем происхождении мн. песен, входящих в фольклор разл. р-нов совр. Польши, свидетельствуют трихордные попевки, пентатонический лад.

Нар. П. м. одноголосна. Для неё типична тесная связь песни и танца; мн. нар. напевы представляют собой танц. мелодии. Характерны 3-дольный пунктирный ритм с перемещением акцента с сильной доли такта на слабую и 2-дольный синкопированный. Встречаются и др. ритмы — в старинных думах, обрядовых и крест. трудовых песнях. Близки к древним образцам нек-рые старинные нар. инструменты, сохранившиеся в совр. польских деревнях,— колотушки, свистульки и свирели, на к-рых в сопровождении небольших бубнов исполняются обрядовые мелодии, колокольчики и пастушьи свирели. Нар. муз. инструментарий разнообразен. Среди старинных нар. инструментов: струн. смычковые — скрипки, генсле, мазанки, марины и др.; духовые — лигавы, лигавки, басуны, дуды (волынки); ударные — деревянные «клекотки» (трещотки), большой и малый бубны. Инстр. музыка получила широкое распространение в нар. быту. Странствующие нар. музыканты и инстр. ансамбли в ср. века были постоянными участниками деревенских праздеств и гуляний. Популярны старинные нар. танцы: ходзоны (предшественник полонеза), мазурка, куявяк, оберек, краковяк. Для танц. П. м. характерна смена медленного движения (taniec chdzory) и быстрого (taniec goniony); раздел танца в быстром движении строится на ритмич. варьировании той же мелодии.
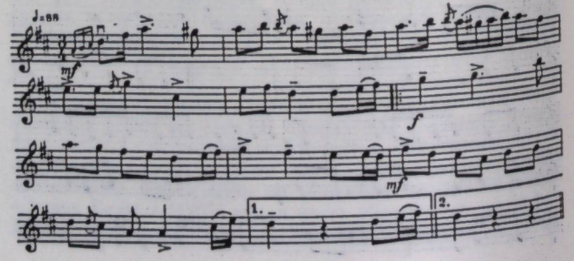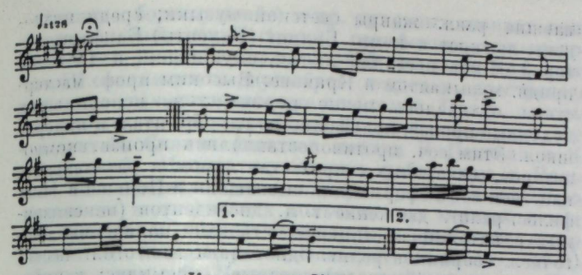


Куявяк хизацкий (запись 1932).



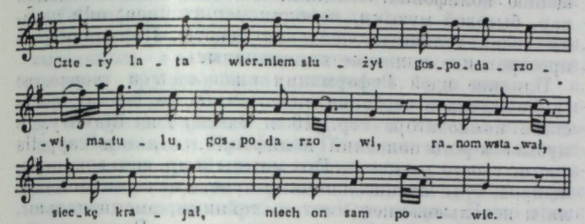
Мазур (запись 1935).

Танец ходзоны (запись 1934).

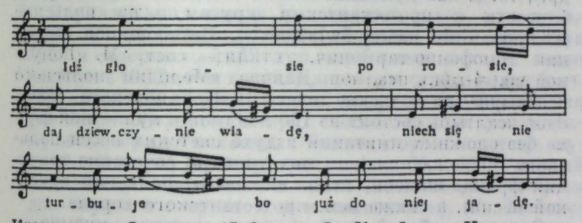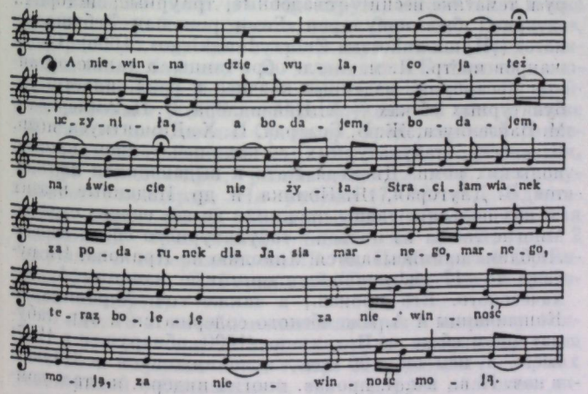




Краковяк из Кельце.



Мазур из Тарлува. (Собрание О. Кольберга «Народ...», т. 2, с. 139, № 168).
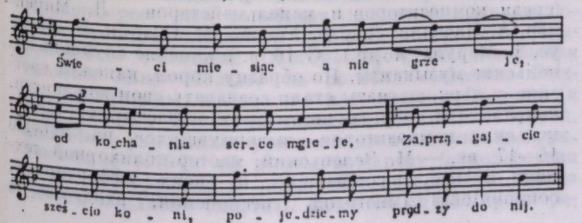


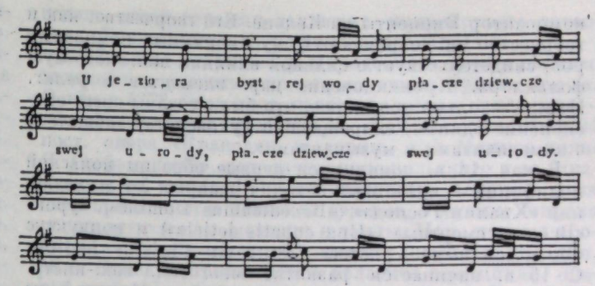
Краковяк из Опатува. (Собрание О. Кольберга «Народ...», т. 2, с. 137, № 166).



Танец ходзоны из Любранеца. (Собрание. О. Кольберга «Народ...», т.4, с. 95, № 172).

Полонез из Влоцлавека. (Собрание О. Кольберга «Народ...», т. 4, с. 77, № 131).





Куявяк из Ковали. (Собрание О. Кольберга «Народ...», т. 4, с. 92, № 166).

Польский муз. фольклор широко использовался мн. польск. композиторами, а также композиторами др. стран; к нему обращаются и ныне. На основе творч. претворения характерных элементов нар. П. м. (особенно нац. танц. музыки) польск., рус. и нем. композиторы создавали полонезы, мазурки и др. произв. (полонезы писали И. С. Бах, Г. Ф. Телеман, И. Ф. Кирнбергер и др.). Влияние нар. П. м. особенно ощутимо в творчестве Ф. Шопена, С. Монюшки, К. Шимановского. Рус. композиторы использовали польск. мелодии в своих операх («Иван Сусанин», «Борис Годунов», «Пан воевода», «Евгений Онегин»); на польск. нар. мелодиях основаны также инстр. пьесы М. И. Глинки, А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, А. К. Лядова и др. Польское нар. муз. иск-во нашло также отражение в музыке сов. композиторов Б. Н. Лятошинского, В. С. Иванникова, М. В. Коваля, М. С. Вайнберга, С. А. Кондратьева и др.

Проф. П. м. начала развиваться с 9 в. Вместе с католицизмом в Польшу проникает *григорианское пение*. В 11—12 вв. в разл. польских землях появляются миссалы, сборники григорианских хоралов («Sacramentarium») из Тыньца и «Епископский» («Pontificale», 1110), составленный краковскими епископами, сб. литургич. католич. песен, т. н. «Евангельский» («Ewangeliarz», 1130), из Плоцка (в невменной нотации). При кафедральных соборах в Гнезне, Кракове, Плоцке, Крушвице, Тшемешне, Познани были открыты доступные для широких слоёв населения певч. школы, учащиеся к-рых вводили в григорианское пение интонации нар. музыки; возникали местные разновидности литургич. песнопений — известны краковский, гнезненский и др. хоралы. Влияние нар. муз. иск-ва особенно проявлялось в мистериях (с 12 в.), исполнявшихся странствующими семинаристами, потешниками (йокуляторами) и др. нар. музыкантами; семинаристы пели на лат. яз., потешники — по-польски. Догмы католич. церкви не могли остановить развития самобытного нар. муз. иск-ва.

Одноврем. с церк. музыкой развивалось и придв. светское иск-во; первые упоминания о придв. инстр. капеллах, танцах, воен. музыке, о зрелищах с музыкой относятся к 12 в. В 13 в. возникли рыцарские песни (сервенты и др.), получившие особое распространение при дворе короля Болеслава Кривоуста. Под влиянием нар. муз. творчества возникла польская внелитургич. духовная песня. Её наиболее ранний образец — «Богородица» (нотная запись относится к 1407), ставшая вскоре боевой патриотич. песней польских рыцарей, певших её во время Грюнвальдской битвы в 1410. Мелодия «Богородицы» напоминает песню франц. трувера Ж. де Брейна (возможно, это свидетельствует о проникновении влияния творчества трубадуров и труверов в П. м.). К 13 в. относятся ранние образцы *секвенций* (сохранилось 280 текстов и ок. 80 мелодий).

Первым известным автором польских духовных песен (2-я пол. 13 в.) был член ордена доминиканцев

композитор Винценты из Кельце. Его творчество, как и творчество мн. современных ему анонимных композиторов, свидетельствует о сильном влиянии польского муз. фольклора. Проникновение нар. элементов в религ. П. м. настолько усилилось, что были изданы спец. епископские эдикты, запрещавшие духовенству «общаться с комедиантами и музыкантами».

В нач. 14 в. появляются первые образцы польской полифонии — культовых католич. жанров: 2 т. н. хвалений «Хвалим Господа» («Benedicamus Domine»), «урок» «Все мы смертны» («Una cunctis leticia») и кондуктус «Вознёсся ныне Христос» («Surrexit Christus hodie»). С 15 в. начинается развитие многогол. вок.-инстр. П. м. Выдающимся мастером её был Миколай из Радома, автор светских и духовных соч. (магнификат и др.), в к-рых наряду с влиянием нар. П. м. ощутимы воздействия итал. ars nova и композиторов бургундско-флам. школы (см. *Нидерландская школа*).

С 14 в. развивается гор. муз. культура; растёт число проф. музыкантов из гор. мещан, к-рые объединяются в гильдии и с 16 в. в цехи трубачей, флейтистов, барабанщиков и др. (упоминаются в гор. реестрах). Центром муз. культуры Польши становится её столица Краков, где существовали цехи органистов и строителей органов; получили распространение песни студентов-жаков («Breve regnum igitur» и «Cracovia civitas») Краковского ун-та (осн. в 1364). Обучение муз. наукам велось в ун-те по трактату И. де Муриса «Musica speculativa». В нач. 16 в. теорию музыки здесь преподавали Себастьян из Фельштына, Марцин Кромер из Беча, С. Монетариус и др. В Кракове были созданы изд-ва (И. Вьетора, Л. Андрысовича, Л. Шарфенбергера и др.), выпускавшие и продававшие канционалы (сб-ки песен) и др. нотные изд., в т. ч. популярных религ. песен, печатавшиеся на отд. листках (т. н. druki ulotne; продавались возле костёлов, на ярмарках). Во 2-й пол. 16 в. возникли мастерские по изготовлению муз. инструментов (Б. Добруцкого, М. Гроблича Старшего, Б. Кейхера в Кракове, Б. Данкварта в Вильнюсе). В 16 в. славились инстр. капелла Вавельского замка и хор Вавельского собора в Кракове, т. н. рорантистов (от лат. назв. утренней молитвы «Rorate coeli» — «Молитесь небу»). Ансамбль рорантистов был создан при дворе Сигизмунда Августа (1543, состоял из 11 музыкантов).

С распространением в Польше идей Реформации (со 2-й пол. 16 в.) и Возрождения связан новый этап развития П. м. В музыке польского Возрождения усиливаются светские элементы. Возникают песни типа мадригала «Надо мной Венера» («Aleć nade mną Wenus») Миколая из Кракова (он был также автором органных преамбул), развивается инстр. музыка (танцы для неск. инструментов, прелюдии). Ок. сер. 16 в. появились сб-ки в табулатурах — органный Яна из Люблина (36 танцев и др., 1537—49), монастыря св. Духа в Кракове (1548), позднее краковский лютневый, к-рые свидетельствовали о развитии в Польше разл. танц. форм. Польские танцы содержатся также в ряде нем. сб-ков.

Благодаря этим сборникам и др. рукописным источникам (их продолжают обнаруживать в разл. польских и иностр. хранилищах), содержащим произв. мн. польских композиторов 16 в., стали известны соч. Себастьяна из Фельштына, Миколая из Хшанова, М. Вартецкого, К. Борека, Вацлава из Шамотул, М. Леополиты, М. Гомулки, Т. Шадека, М. Палигониуса, В. Гавары, А. Станишевского и др. Их 4—8-гол. мессы, части месс, мотеты, ламентации, а также танцы и преамбулы (прелюдии) свидетельствуют о значит. влиянии на П. м. итал. и нидерл. полифонич. школ эпохи Возрождения.

При корол. дворе служили итал., флам., нем., позднее польские трубачи, фистуляторы (флейтисты), арфисты, лютнисты, исполнители на цитре, культивировавшие разл. жанры светской музыки; среди них — венг. лютнист и комп. Балинт (Валенты) Бакфарк, автор 2 сб-ков пьес для лютни, служивший в 1549—66 придв. музыкантом в Кракове. Высоким проф. мастерством отличалось пение рорантистов, исполнявших духовные произв. полифонистов гл. обр. итал. и нидерл. школ. Этим соч. противопоставлялись произв. композиторов, связанных с протестантизмом и развивавших нац. иск-во. Реформация, вызвавшая в Польше в 16 в. филос.-религ. движение т. н. диссидентов (не связанных с католицизмом), способствовала появлению многочисл. сборников религ. одногол. и многогол. песен, авторы к-рых (б. ч. неизвестные) стремились к упрощению полифонич. техники, использовали интонации нар. бытовой музыки, мелодии нац. танцев; они писали песни только на польские тексты. Получили распространение польские канционалы.

Влияние идей Реформации сказалось в творчестве Ц. Базылика и особенно в соч. наиболее значит. польского композитора сер. 16 в. Вацлава из Шамотул, в музыке к-рого польский полифонич. стиль a cappella достиг своего расцвета. Его мотеты и др. соч. вок. церк. жанров, отличающиеся тонким чувством гармонич. стиля и использованием имитац. техники, эмоциональны, близки светской лирике композиторов Возрождения; они написаны на лат. тексты («In te Domine speravi» и др.), тогда как духовные песни, созданные им в период близости к протестантским кругам, — на польские («Kryste, dniu naszej świątłości»). Выдающийся памятник гомофонно-гармонич. стиля — сост. М. Гомулкой сб. 4-гол. псалмов Давида «Мелодии польского псалтыря» (на польские тексты Я. Кохановского, 1580). Этот псалтырь состоит из 150 псалмов в куплетной форме без сложных имитаций в духе светских песен польского Возрождения (для них типично сочетание традиций франц. шансон, итал. виланелл, польской духовной песни), а также нем. протестантского хорала.

Одноврем. бурно развивалась светская музыка — вок. и инструментальная. Возникали разл. по характеру и тематике песни — свадебные, траурные, историч., сатирич.; был популярен «Гимн рокошан Зебжидовского» («Hymn rokoszan Zebrzydowskiego», 1606). Среди жанров инстр. П. м. — гл. обр. танцы, а также органные преамбулы, изданные позднее в разл. иностр. табулатурных сб-ках — Х. Нёйзидлера, Э. Н. Аммербаха, М. Вайзелиуса, Ж. Б. Безарда, И. Х. Демантиуса и др. В иностр. табулатурных сб-ках печатались произв. польских комп. Диомеда Като и выдающихся лютнистов В. Длугорая, Я. Поляка и др. Изданные в этих сб-ках польские танцы проникли во все европ. страны. Многие танцы из польск. табулатурного сб-ка Яна из Люблина приписываются Миколаю из Кракова. На рубеже 16—17 вв. появились органные канцоны А. Рохачевского. Его произв., а также соч. Херонима из Коншивницы и А. Яжембского содержатся в орг. табулатурном сб-ке из Пельплина (1620, обнаружен в 1957; всего в нём ок. 100 соч., исполнявшихся в Польше в нач. 17 в., в т. ч. произв. многих нидерл. и итал. композиторов).

Победа Контрреформации привела к усилению в П. м. иностр. влияний. При корол. дворе, к-рый в 1596 был переведён из Кракова в Варшаву, существовала капелла, состоявшая гл. обр. из итал. музыкантов (среди композиторов и капельмейстеров — Л. Маренцио, А. Пачелли, Дж. Ф. Анерио, М. Скакки, В. Лилиус, Т. Мерула и др.). С 16 в. в капелле служили мн. польские музыканты. По образцу корол. капеллы светские и церк. магнаты стали создавать свои вок.-инстр. капеллы (гл. обр. в иезуитских монастырях). Среди польских композиторов, выдвинувшихся на рубеже 16—17 вв.,— М. Зеленьский, мастер полихорной техники письма, развивавший в своих офферториях, communiones (многогол. песнопения, входящие в

католич. богослужение) и др. духовных жанрах концертирующий (concertante) полифонич. вок.-инстр. стиль *венецианской школы*. В 1628 при дворе Владислава IV силами итал. дирижёров, певцов и оркестрантов впервые ставились оперные спектакли. Придв. капельмейстером в Варшаве более 30 лет служил итал. музыкант М. Скакки (позднее поляки Б. Пенкель и Я. Ружицкий). Иностр. музыканты, работавшие в Польше, знакомились с польской муз. культурой и распространяли в др. странах польские нар. мелодии и нац. жанры. П. м. нашла отражение в творчестве австр. комп. И. Шмельцера («Польские волынки», 1671), франц. комп. Ф. Куперена (клавесинная пьеса «Песня в польском вкусе», 1721), нем. комп. Г. Ф. Телемана («Польская трио-соната») и др.

В сер. 17 в. в связи с общим экономич. упадком, вызванным вражескими нашествиями и войнами, оперная труппа была распущена, а в кон. 17 в. король Август II Саксонский перевёл двор и капеллу в Дрезден (лишь эпизодически капелла выступала в Варшаве и Кракове). Польские магнаты и епископы стали создавать собственные, часто состоявшие из крепостных крестьян оперные труппы, к-рые ставили главным образом иностр. оперы. В это время мн. польские композиторы работали за пределами Польши (Я. Поляк, В. Демболецкий, А. Хылиньский и др.).

Параллельно с придв. развивалась и гор. муз. культура, о чём свидетельствует сборник, составленный в 1640 и содержащий 59 гор. любовных и танц. песен (найден в 1962). Эти песни отличаются строго симметрич. структурой и чётким ритмом. Отсутствие условий для развития оперного жанра способствовало усилившемуся интересу польских композиторов к инстр. музыке. Инстр. музыку создавали М. Мельчевский (вок.-инстр. сочинения, а также многочастные *канцоны* для скрипки с органом или клавесином), М. Зеленьский (3 инстр. фантазии), А. Яжембский — композитор, поэт и придв. архитектор, автор 28 канцон и концертов для камерно-инстр. (гл. обр. струн.) ансамблей, а также поэмы «Столбовая дорога, или Описание Варшавы», содержащей сведения о придв. муз. жизни. Представителем стиля барокко в П. м. является Б. Пенкель, создатель первой в П. м. лат. оратории-кантаты «Слушайте, смертные» («Audite mortales»), автор 9 месс, а также 40 танцев для лютни. Среди др. представителей раннего польского барокко — Д. Стахович, А. Пашкевич, и др. композиторы, развивавшие гл. обр. жанр духовного концерта. На рубеже 17—18 вв. выдвигаются комп. С. С. Шажиньский (первая польская церковная трио-соната — Sonata da chiesa, для 2 скрипок с генерал-басом), Г. Я. Подбельский (органная фантазия), Г. Горчицкий (Completorium и духовный концерты).

В нач. 18 в. возобновляется интерес к оперному жанру, к-рый выходит за пределы придв. иск-ва. Открытие в 1724 в Варшаве спец. театр. зала для пост. оперных спектаклей («Операльня»), где под рук. польских дирижёров давались и бесплатные представления (оперы М. Каменьского, Я. Д. Холланда, Я. Стефани и др.) для шляхты и горожан, способствовало демократизации оперы.

Зависимое политич. положение страны, разделы Польши, рост нац.-освободит. движения вызвали появление патриотич. песен. Среди них — «Мазурка Домбровского» («Mazurek Dąbrowskiego»), начинающаяся словами «Ещё Польша не погибла» («Jeszcze Polska nie zginęła») и ставшая нар. гимном Польши (и ПНР), песни польских повстанцев, в т. ч. «Вперёд, живее!», к-рая пелась участниками восстания под рук. Костюшко (1794), «С дымом пожаров» (использована М. П. Мусоргским в песне «Полководец» из цикла «Песни и пляски смерти»). Столетие спустя среди революц. песен горожан исключит. популярность завоевала «Варшавянка» К. Курпиньского (1831).

В 1765 был открыт «Т-р Народовы», с к-рым связано дальнейшее развитие польского нац. оперного иск-ва. В нём в 1778 была пост. первая польская нац. опера— «Осчастливленная нищета» М. Каменьского. В 1794 пост. опера «Краковцы и горцы, или Мнимое чудо» Я. Стефани (либр. родоначальника польского т-ра, драматурга и актёра В. Богуславского). Действие этих опер происходит в польской деревне, в музыке широко используются нар. мелодии и танцы. Нац. мотивы продолжали развивать и др. оперные композиторы кон. 18 в. Одноврем. создавались польские зингшпили, оперы историч. содержания и драм. оперы на классич. сюжеты, в т. ч. «Фауст» А. Радзивилла (первая в истории европ. музыки опера, осн. на сюжете «Фауста» Гёте).

К сер. 18 в. выдвигаются первые польские симфонисты — ксёндз Хиляра (симфония утеряна), Я. Шуровский (ок. 1740), позднее — А. Мильвид (его симфонии осн. на темах, близких к укр. муз. фольклору), Я. Голумбек, Й. Д. Холланд, Я. Ваньский, на рубеже 18—19 вв. — В. Данковский, Ф. Сьцигальский и др. Известно ок. 80 польских симфоний, написанных в 18 в. гл. обр. в стиле композиторов *мангеймской школы* и ранней *венской классической школы*; характерной особенностью этих симфоний является использование нац. мелодий в финальных частях.

Камерной П. м. и жанру польского инстр. концерта классич. типа положили начало Ф. Яневич, в творчестве к-рого ощутимо влияние его учителя Й. Гайдна, и Я. Клечиньский, в чьих произв. сочетаются влияния галантного, раннего классич. и предромантич. стилей. Это же сочетание разл. влияний характерно для камерного творчества Ф. Мирецкого (автор 8 опер, более известных в Италии, и 1-го в Польше учебника по инструментовке). На рубеже 18—19 вв. начинает развиваться фп. музыка; первый польский концерт принадлежит В. Лесселю. Большое распространение получают полонезы. В этом жанре прямым предшественником Ф. Шопена явился М. К. Огиньский, полонезы к-рого завоевали широкую известность во всей Европе. Среди др. авторов фп. музыки дошопеновского периода — пианистка М. Шимановская, Ю. Дещиньский, Ю. Качковский и др., писавшие гл. обр. миниатюры в стиле «brillant», полонезы, мазурки, этюды и др.; среди выдающихся скрипачей-композиторов этого времени— виртуоз К. Липиньский (выступал в одном концерте с Н. Паганини), автор 4 скр. концертов, а также опер, симфоний и др. произв., в к-рых ощутимы черты романтизма. В числе их современников — скрипач С. Сервачиньский и органист В. Горончкевич. Большое значение для развития П. м. имела деятельность композитора, издателя и педагога Ю. Эльснера (учителя Ф. Шопена), основателя (1821) и директора Ин-та музыки и декламации (позднее консерватория). Нек-рые его оперы написаны на сюжеты из польской истории— «Лешек Белый, или Ведьма с Лысой горы» (1809), «Король Локетек» (1818), «Ягелло в Тенчине» (1820). Нац. своеобразием отмечены также его инстр. произв., особенно сонаты, в которые он ввёл мазурку и краковяк.

Значит. вклад в развитие П. м. 1-й пол. 19 в. внёс композитор, дирижёр, педагог и муз. писатель К. Курпиньский, ок. 30 лет возглавлявший оперный т-р в Варшаве и написавший 26 опер (в т. ч. историч. «Ядвига» и др.), отличающихся ярким нац. колоритом. Он писал также балеты, симфонии, увертюры, песни; основал журнал «Tygodnik Muzyczny» (1820).

Получает развитие польская муз. этнография. В 1843 ксёндзом М. Мёдушевским издан сборник старинных религ. песен, коляд и пасторалей (с мелодиями). Основоположником польской муз. этнографии

был О. Кольберг, автор многотомного труда (38 томов) «Народ, его обычаи, образ жизни, язык, предания, пословицы, обряды, заклинания, игры, песни, музыка и танцы» («Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce», 1865—90). Эта работа сохранила значение важнейшего источника для изучения культуры и быта польского народа.

Нац. устремления композиторов в кон. 18 — нач. 19 вв., развитие фп. жанров, исполнение фп. музыки в концертах, распространение домашнего музицирования, издание обширной лит-ры для фп.—всё это постепенно подготовило почву для расцвета творчества величайшего представителя П. м. Ф. Шопена. Шопен— один из основателей польской нац. композиторской школы. Его творчество приобрело мировое значение, определив развитие романтич. фп. музыки. Шопен, являвшийся сам выдающимся пианистом, расширил выразит. возможности фп., обогатил технику фп. игры; основываясь на ладовых и интонац. особенностях нар. П. м., он расширил гармонич. средства и мелодич. ресурсы европ. муз. иск-ва. Шопен создал новые жанры фп. музыки, превратил прелюдию из вступит. пьесы в самостоятельную (цикл из 24 прелюдий), развил и опоэтизировал нар. танц. жанры мазура, полонеза, краковяка, наполнил новым, значительным и зачастую драматизированным содержанием этюд и скерцо, ввёл жанр фп. баллады, по-новому трактовал сонатную форму, был одним из создателей романтич. сонатного цикла. Он воплотил в музыке разнообразный мир человеческих чувств — мечтательную, светлую, романтич. лирику, трагич. скорбь, героич. порывы, яркую жизнерадостность. Творчество Шопена, гл. обр. его новаторство в области гармонии, оказало огромное влияние не только на совр. ему польских и иностр. композиторов, но и на музыкантов последующих поколений, вплоть до сер. 20 в. (особенно на рус. композиторов— М. А. Балакирева, А. К. Лядова, А. Н. Скрябина и др.). Среди современников Шопена — Ю. Новаковский, Т. Нидецкий, А. Орловский, И. Ф. Добжиньский и др. композиторы, творчество к-рых по своему значению не выходило за рамки нац. иск-ва.

Огромный вклад в оперную и вок. П. м. внёс С. Монюшко. Опираясь на художеств. традиции Шопена, а также М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, Монюшко окончательно утвердил тип нац. польской оперы, развив своеобразные черты нар. песенности и танц. музыки. Нац. характер его опер определяется и либретто, осн. на сюжетах из польской жизни с характерными для неё социальными конфликтами («Галька», 1847; «Парня», 1860), в них звучат патриотич. мотивы («Честное слово», 1860; «Страшный двор», 1864, и др.). Его оперы, так же как вок. произв. (кантата «Видения»— «Widma») и инстр. музыка, сохранили своё значение и исполняются в ПНР и др. странах.

В 1-й пол. 19 в. возникли Об-во друзей нац. и религ. музыки в Варшаве и Об-во друзей музыки в Кракове, занимавшиеся организацией концертов, муз.-уч. заведений, вопросами муз. воспитания и просвещения, пропагандой новых муз. сочинений.

В сер. 19 в. выдвигаются крупные скрипачи-виртуозы — Г. Венявский, создатель скр. концертов, популярных полонезов и др., и Ап. Контский (основатель и рук. Варшавского муз. ин-та, 1861—79). Братья Ап. и Ант. (пианист) Контские были авторами получивших большое распространение салонных танцев и др. пьес. Среди композиторов 2-й пол. 19 в.— Ю. Зарембский, известный также как пианист (ученик Ф. Листа), автор фп. квинтета, полонезов и др. фп. произв., А. Стольпе, А. Рутковский и Э. Панкевич. Вагнеровские принципы в польскую оперу внёс Х. Яроцкий (муз. драма «Миндове», в др. операх он развивал принципы Монюшки).

В симф. жанрах в кон. 19 — нач. 20 вв. работали З. Носковский (ученик Монюшки, педагог и муз.-обществ. деятель), создатель первой польской симф. поэмы «Степь», программных симфоний, опер, 10 песенных циклов и др. произв., В. Желеньский, автор программных симф. произв. (в т. ч. увертюры «Лесное эхо» и «В Татрах») и орк. «Сюиты польских танцев», в к-рых использованы интонации нар. П. м., вок.-симф. сочинений и опер преим. лирич. характера, песен на нар. основе.

В 1901 организована Варшавская филармония, к-рая стала центром распространения классич. и совр. симф. П. м. (оркестр филармонии — первый постоянный польский проф. коллектив).

В нач. 20 в. традиции романтизма и неоромантизма в нац. духе развивали прославившийся как пианист И. Я. Падеревский (фп. произв., песни, опера «Манру»), Р. Статковский (6 струн. квартетов), Я. Галль (многочисл. популярные хоры и песни), Ф. Шопский, П. Машиньский, М. Солтыс (оратории), В. Малишевский (ученик Н. А. Римского-Корсакова), Ф. Нововейский (церк. произв.), З. Стойовский и др.

В это время выдвинулись исполнители-виртуозы, среди них (помимо Падеревского)—пианистка Н. Янота, скрипач С. Барцевич, певцы — семья Решке, А. Бандровский-Сас и др. Интенсивнее и разнообразнее становится муз. жизнь. Развивается наука о музыке: создаются кафедры музыковедения при Краковском (1911) и Львовском (1912) ун-тах; активизируется деятельность частных муз. изд-в, растёт число муз. журналов, усиливается интерес к старинной П. м. На рубеже 19—20 вв. в Варшаве возникает творч. группа «*Молодая Польша*», сыгравшая важную роль в утверждении нац. П. м. и способствовавшая изданию и исполнению новых соч. польских композиторов и приобщению польских музыкантов к новейшим течениям мирового муз. иск-ва. Для пропаганды новой П. м. большое значение имели деятельность варшавского постоянного филармонич. оркестра (1901—14), возглавляемого ведущими дирижёрами и композиторами, а также Издательства польской музыки. Кроме общих идейных устремлений, композиторов «Молодой Польши» в первые годы её деятельности объединяли характерные стилистич. черты: неоромантич. тенденции в области гармонии и инструментовки, а также программность. Однако вскоре творч. пути членов группы разошлись: К. Шимановский испытал сначала сильное влияние творчества А. Н. Скрябина, затем Р. Штрауса и М. Регера, франц. импрессионистов и раннего И. Ф Стравинского (балет «Харнаси»), в ряде фп. произв. пришёл к гармонич. усложнённости (3-я соната, «Маски», «Метопы»); М. Карлович остался в рамках неоромантич. традиций (симф. поэмы «Станислав и Анна Освенцимы», «Литовская рапсодия», «Эпизод на маскараде», «Возвращающиеся волны», симфония «Возрождение» и др.); Л. Ружицкий в симф. поэмах, отличающихся ярким нац. колоритом, развивал нек-рые черты стиля Р. Штрауса.

Высокого уровня достигло исполнит. иск-во в кон. 19 в. Во 2-й пол. 19 и нач. 20 вв. выдвигаются: дирижёры Э. Млынарский, Г. Фительберг, В. Бердяев; пианисты Т. Лешетицкий (более известен как педагог), А. Михаловский, И. Гофман, Р. Кочальский, И. Падеревский, Ю. Турчиньский и др.; скрипачи Б. Губерман, П. Коханьский, И. Лотто и др.; певцы А. Дидур, И. Дыгас, певицы М. Сембрих-Коханьская, Я. Королевич-Вайдова, Х. Рушковская-Збоиньская, Ю. Туровская-Лескевичова, С. Шимановская-Корвин.

После обретения Польшей независимости (1918) в стране возродилась муз. жизнь: работали 3 консерватории (во Львове, Катовице и Познани), были организованы симф. оркестры, 3 оперных т-ра, к-рые, однако, испытывали экономич. трудности («Т-р Вельки»

был временно закрыт). Выдвинулись крупные исполнители: пианисты Х. Штомпка, С. Шпинальский, З. Джевецкий; скрипачки И. Дубиская и Э. Уминьская; певицы Е. Бандровска-Турска, Я. Кепура и др. В Польше гастролировали выдающиеся дирижёры, скрипачи, с 1927 проходят междунар. конкурсы пианистов им. Шопена (Варшава), с 1935 — скрипачей им. Г. Венявского (Познань). В 1930 организован Союз польских композиторов; в 1922 открылась 3-я кафедра музыковедения — в Познанском ун-те (рук. Л. Каменьский). Среди ведущих музыковедов 1920—30-х гг.—А. Хыбиньский, З. Яхимецкий, С. Лобачевская, Х. Фейхт.

В 1920—30-е гг. важное значение имела деятельность К. Шимановского, начавшего свой творч. путь в 1900-х гг. Он оказывал огромное влияние на композиторов младшего поколения: совершенствуясь в Париже, Берлине и Вене, эти композиторы испытали влияния Стравинского, франц. неоклассицизма и новой венской школы (в меньшей степени). Против композиторов, группировавшихся вокруг Шимановского (С. Вехович, К. Сикорский, Б. Войтович, Т. Шеліговский, Я. Маклякевич, Б. Шабельский, А. Малявский и др.), выступали консервативно настроенные представители старшего поколения музыкантов (П. Рытель, Э. Моравский, Э. Млынарский, Х. Мельцер-Щавиньский, Ф. Нововейский, С. Невядомский и др.). Борьба этих направлений определяла муз.-обществ. атмосферу 1930-х гг. Среди композиторов, творческая деятельность к-рых развернулась накануне 2-й мировой войны 1939—45,— П. Перковский, М. Кондрацкий, Р. Палестер, М. Списак, Т. Кассерн, А. Малявский, а также жившие за пределами Польши— А. Шаловский, А. Тансман, К. Ратхауз, Е. Фительберг, Л. Роговски и др. Начали выходить муз. журналы: научные «Muzyka Polska» (1934—39), «Rocznik Muzykologiczny» (1935—36); популярные «Spiewak» (до 1938), «Muzyka w szkole» (до 1939) и мн. др. В 1939 в Варшаве впервые проходил фестиваль совр. музыки (с 1954 под назв. «Варшавская осень»).

2-я мировая война и 6-летняя фаш. оккупация (1939—1945) почти полностью парализовали муз. жизнь страны. Муз. уч. заведения были закрыты (неск. муз. школ работало нелегально), сожжены и частично вывезены в Германию муз. б-ки и архивы, разрушены или закрыты конц. залы, концерты давались «только для немцев» (однако в частных домах поляков устраивались нелегальные концерты). Б. ч. нот и рукописей произв. совр. композиторов погибла во время Варшавского восстания (1944), композиторы и исполнители, оказавшиеся в разных частях страны, лишённые инструментов, прекратили свою деятельность.

После 1945, с утверждением социалистич. строя в ПНР началось восстановление муз. жизни и муз. культуры. Муз. учреждения, став государственными, получили прочную финансовую базу, их количество вскоре превысило довоенное, возникло много новых муз. учреждений и коллективов в разных городах ПНР. Возобновили работу консерватории и др. муз.-уч. заведения, т-ры и оркестры Варшавы, Кракова и др. городов. В ПНР функционируют 19 симф. оркестров, в т. ч. 7 филармонических, 8 оперных т-ров, 16 т-ров оперетты, 7 гос. высших школ музыки, ок. 120 средних и начальных муз. школ. Широкий размах получила муз. самодеятельность. Процессу демократизации иск-ва способствуют также муз. радио- и телепередачи. С кон. 1940-х гг. интенсивно развивается конц. жизнь. Были созданы многочисл. вок. ансамбли старинной музыки: в Познани (хор под рук. Стулигроша), в Кракове (капелла «Краковенсе»), во Вроцлаве, Варшаве, Быдгощи и в др. городах. Активно концертируют также инстр. ансамбли старинной музыки, в т. ч. под рук. К. Тойча, Виляновский квартет, Лазенковский квартет, Варшавский квинтет, камерный оркестр под рук. Ю. Максимюка и др. Организуются смотры творчества совр. польских композиторов, демонстрирующих своё иск-во (мн. соч. в духе новейших течений мировой музыки) на фестивалях «Познанская весна», «Варшавская осень», «Wratislavia cantans» («Поющий Вроцлав»). Среди видных музыкантов: дирижёры В. Ровицкий, Х. Чиж, Ю. Кренц, П. Катлевич, К. Корд, С. Вислоцкий, а также В. Михновский, Ю. Максимюк, Я. Каспожак и др.; пианисты Г. Черны-Стефаньска, В. Кендра, В. Хессе-Буковская, Р. Сменджанка, Л. Экер, П. Палечный, Х. Циммерман и др.; скрипачи Э. Уминьская, Г. Бацевич, Т. Вроньский, Э. Статкевич, В. Вилкомирская, К. Данчевская, А. Кулька и др.; певцы С. Войтович, В. Охман, Г. Лукомская и др. В 1945 возобновил деятельность Союз польских композиторов.

В сер. 40—50-х гг. возник новый для П. м. жанр— героически-монументальная симфония (З. Турский, А. Малявский, Б. Войтович, В. Лютославский, Б. Шабельский, К. Сероцкий, А. Пануфник и др.). Общий подъём культуры социалистич. Польши отразился и на характере муз. иск-ва: мн. композиторы обратились к использованию польского муз. фольклора и созданию массовых хор. и сольных песен (Т. Сигетиньский, А. Градштейн, К. Сероцкий и др.). Конц. программы были рассчитаны на широкую аудиторию. Черты нац. стиля особенно ярко проявились в таких орк. произв., как «Маленькая сюита», «Силезский триптих» Лютославского, «Польская симфония» (1950) З. Мыцельского, 2-я симфония (с солистами и хором) К. Сероцкого, «Сельская симфония» («Sinfonia rustica») А. Пануфника, 3-я симфония Х. М. Гурецкого и др.; кантатах «Кантата во славу труда» Б. Войтовича, «Два города — Варшава—Москва» Я. Кренца, «Вроцлавская кантата» К. Вилкомирского, «Крестьянский путь» В. Рудзиньского. В сер. 50-х гг. в творчестве композиторов ПНР проявились новые разнородные тенденции. Ряд композиторов отошёл от фольклорных традиций. Нек-рые из них обратились к неоклассицизму, другие — использовали технику додекафонии, а также разл. приёмы новейшей зап.-европ. музыки. Среди них К. Пендерецкий, К. Сероцкий, Т. Бёрд, В. Котоньский, А. Добровольский, В. Шалонек. Произв. этих композиторов получали премии на междунар. конкурсах и фестивалях, исполняются во мн. странах. Наибольшую известность завоевали Лютославский и Пендерецкий. В 60—70-е гг. наряду с композиторами старшего поколения активно работает ряд молодых, проявивших творч. индивидуальность в поисках новых средств выражения. Среди первых — Х. М. Гурецкий, З. Рудзиньский, Б. Матущак, К. Назар-Могуманьска, Р. Твардовский, К. Мейер (ученик Д. Д. Шостаковича), М. Стаховский, З. Буярский, Б. Шеффер (наиболее «крайний» среди композиторов-экспериментаторов), Ю. Луцюк, А. Кошевский, А. Блох, Я. Астрян. В числе молодых композиторов, с успехом выступивших на фестивалях «Варшавская осень» в 70-е гг.,— З. Краузе, Т. Сикорский, Я. Фотек, И. Бруздович, М. Пташиньская, Г. Пстроконьская, Э. Кнапик, А. Кшановский. В творчестве мн. композиторов в сер. 70-х гг. наметились отход от чисто сонористич. техники и обращение к стилю с подчёркнуто мелодич. элементами (З. Буярский, Блох, Матущак и др.), а также использование элементов нац. нар. музыки (3-я симфония— «Жалобные напевы» Гурецкого, «Кшесаны» Киляра и др.). Более умеренные представители совр. течений в П. м.—Т. Пацёркевич, Домбровский, Киселевский, Кошевский. Вслед за Бацевич с 60-х гг. выдвинулись мн. композиторы-женщины — И. Бруздович, К. Назар-Мошуманьская, Пстроконьская, М. Пташиньская. Несмотря на ряд различий в направлении творч. исканий общими для совр. польск. композиторской школы

являются тяготение к монументальным формам, острая экспрессивность. Ряд польск. композиторов, постоянно живущих за пределами Польши, поддерживал и поддерживает культурные связи с родиной, среди них — М. Списак (ум. 1965), А. Шаловский (ум. 1973), М. Кондрацкий, А. Тансман, Ш. Лякс, Ф. Р. Лабуньский, Р. Мачеевский, Р. Палестер, А. Пануфник, С. Скровачевский. Их творчество по своему стилю и выразительным средствам принадлежит П. м.

Науч. исследованиями в разл. областях истории и теории музыки занимаются музыковеды на кафедрах Варшавского (З. Лисса, Ю. Хоминьский, А. Чекановская, М. Пеж, А. Ходковский) и Краковского (З. М. Шнейковский, Э. Дзембовская) ун-тов. С 1976 вновь работает кафедра музыковедения в Познанском ун-те (Я. Стеншевский, В. Каминьский, К. Михаловский). Среди младшего поколения польских музыковедов выделяются Л. Белявский и Й. Стеншевский (музыковеды-этнографы), К. и Й. Моравские (исследователи старинной музыки), И. Понятовская, З. Хельман и Й. Вершиловский (последний занимается изучением психологии муз. творчества). Организована секция музыковедов при Союзе польских композиторов. Польские музыканты входят в Междунар. об-во музыковедения и в Междунар. муз. совет при ЮНЕСКО. Музыканты-исполнители объединены в Об-во польских артистов-музыкантов («SPAM»). Активно работает Польское муз. изд-во в Кракове (с 1945, с филиалом в Варшаве), выпускает науч. и популярные книги по музыке, ноты, в т. ч. партитуры соч. совр. польских композиторов; среди изданий — собрания соч. Шопена, Шимановского и Монюшки.

Междунар. известность завоевали ансамбли польской нар. песни «Мазовше» и «Шлёнск», состоящие из хор. и балетных групп. Одноврем. с высоким развитием проф. П. м. повышается художеств. уровень муз. самодеятельности (самодеят. коллективы финансируются профсоюзами). Создаются многочисл. хоры и любительские эстр., дух. оркестры и ансамбли; существует рабочая филармония. Организуются фестивали нар. хоров, популярных песен и др. Среди самодеят. коллективов наиболее известен лодзинский ансамбль танца и песни «Харнама». В 1960-х гг. возрос интерес к старинной П. м.; в Быдгоще с 1966 (1 раз в 3 года) проводятся фестивали и конгрессы, посв. старинной музыке стран Вост. Европы, её культивируют проф. коллективы — помимо созданных ранее (хор под рук. Стулигроша и «Познанские соловьи», рук. Е. Курчевский), «Варшавские трубачи и флейтисты» (рук. К. Пивковский), «Быдгощские мадригалисты», краковская капелла старинной музыки, Вроцлавский хор под рук. Кайдаша и др. коллективы. Организуются ежегодные фестивали — совр. музыки «Варшавская осень» в Варшаве, ораториальной музыки «Wraclavia cantans» во Вроцлаве, польских пианистов в Слупске, эстрадной песни в Сопоте (с 1977 фестиваль интервидения и грамзаписи) и мн. др. В ПНР проводятся крупнейшие междунар. конкурсы: в Варшаве — им. Шопена (пианисты; 1 раз в 5 лет, с 1927; прерваны в связи со 2-й мировой войной и возобновлены в 1949), им. Г. Венявского (скрипачи; с 1935; возобновлены в 1952, в Познани, 1 раз в 5 лет; с 1957 в рамках этого конкурса проводятся конкурсы композиторов и скр. мастеров); советской песни в г. Зелёна-Гура.

Лит.: Пасхалов В. В., Шопен и польская народная песня, Л.— М., 1941, [2] Шопен и польская народная музыка, Л.— М., 1949; Бэлза И. Ф., История польской музыкальной культуры, т. 1—3, М., 1954—72; Избранные статьи польских музыковедов, сб. 2, М., 1959; Русско-польские музыкальные связи. Статьи и материалы, М., 1963; Poliński A., Dzieje muzyki polskiej w zarysie, Lwów, 1907; Reiss J., Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska, Kr., 1946, [2]1958; Jachimecki Z., Muzyka polska w rozwoju historycznym, t. 1—2, Kr., 1948—51; Chybiński A., Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800, Kr., 1949; Strumiłło T., Szkice z polskiego życia muzycznegow XIX w., Kr., 1954; его же, Źródła i początki romantyzmu w muzyce Polskiej, Kr., 1956; Michałowski K., Bibliografia polskiego piśmiennictwa muzycznego, t. 1—2, Kr., 1955; Suplement za lata 1955—1963, Kr., [1963]; Kultura muzyczna Polski Ludowej, 1945—55, red. J. Chomiński, Z. Lissa, Kr., 1957; Polish music, ed. by S. Jarociński, Warsz., 1965; Schäffer B., Almanach polskich kompozitorow współczesnych, Kr., 1966; Polska współczesna kultura muzyczna 1944—1964, red. E. Dziębowska, Kr., 1968; Mrygoń A., Mrygoń E., Bibliografia polskiego piśmiennictwa muzykologicznego, Warsz., 1972; Volksrepublik Polen, 1945—1956, B., 1972; Morawski J., Polska liryka muzyczna w średniowieczu. Repertuar sekwencyjny cystersów (XIII — XVI w.), Warsz., 1973; Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku, t. 1—3, Warsz., 1971—76, red. Z. Chechlińska. См. также *Лит.* при статьях *Варшава, Краков, Шопен* Ф., *Шимановский* К. *З. Лисса.*

ПОЛЬСКИЙ Илья Самойлович (р. 18 VIII 1924, Звенигородка Черкасской обл.)— сов. композитор. Чл. КПСС с 1947. В 1949 окончил Харьковскую консерваторию по классу композиции у Д. Л. Клебанова и как музыковед-теоретик у М. Д. Тица. Участник Великой Отечеств. войны 1941—45. В 1947—62 преподаватель Харьковского муз. уч-ща. С 1962 преподаватель, с 1969 зав. кафедрой теории музыки Харьковского ин-та культуры.

Соч.: оперы — Терем-теремок (по сказке С. Я. Маршака, 1950, Харьковский т-р оперы и балета), Семиріччя (Семиречье, 1959), Герои Бреста (1965), Тихий лес (1968); балет — Пролісок (Подснежник, 1960); для солистов, хора и орк.— кантата Тут кожне серце Леніна знає (1970), сюита (1947), поэмы Пісня про дружбу (1967), Досвітні вогні (Предрассветные огни, 1971); для орк. — симфониетта (1966), 2 балетные сюиты (1962, 1968); для инструмента с орк. — концерты для фп. (1947), для скр. (1953), концертино (для фп., 1972); камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. и фп. (1947), струн. квартет (1947); сюита для орк. белорус. нар. инструментов (1962); для фп.— цикл пьес для детей (1953), соната (1956), Киргизский цикл (1957); пьесы для скр., влч., флейты, домры, тромбона; хоры, романсы, песни, обр. нар. песен; музыка для драм. т-ра и т-ра кукол.

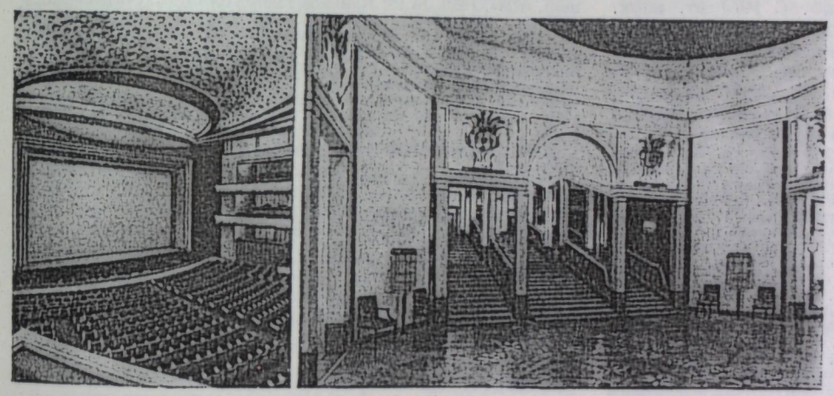
Лит. соч.: Про використання традицій колядної обрядності у створенні нових обрядів, Харків, 1971; Супровідні пісні колядного циклу, Харків, 1973.

ПОЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА («Театр Вельки», Teatr Wielki)— ведущий муз. т-р в Польше. История возникновения муз. т-ра в Польше восходит к 1-й пол. 17 в. В 1724 в Варшаве было построено театр. здание — «Операльня I». На сцене «Операльни II» (построена в 1748) состоялись первые представления постоянной польской труппы. В 1765 был открыт Нац. т-р («Театр Народовы»), к-рый ставил драм. и муз. спектакли. В 1778 пост. первая польская комич. опера — «Осчастливленная нищета» Каменьского (либр. В. Богуславского). В 1779 для Нац. т-ра построено спец. здание (арх. Б. Солари). В 1794 пост. опера «Краковяне и горцы» Я. Стефани (либр. В. Богуславского). Среди первых певцов т-ра — С. Дешнер, Д. Качковский, А. Трусколаская. В 1825—33 было сооружено новое театр. здание (арх. А. Корацци), названное «Театр Велькы» (Большой т-р). Открыт в 1833 оперой «Севильский цирюльник». Здесь стали выступать оперная и балетная труппы (первоначально наряду с драматической).

Важный вклад в развитие польского нац. оперного т-ра внесли режиссёр, актёр, антрепренёр В. Богуславский, возглавлявший т-р в 1783—1814 (с перерывами), а также композиторы и дирижёры Ю. Эльснер (капельмейстер в 1799—1824 и директор т-ра) и К. Курпиньский (с 1810 второй дирижёр, возглавлял т-р в 1824—40). Они расширили репертуар т-ра за счёт произв. польских композиторов (в т. ч. собств. соч.), а также произв. В. А. Моцарта, Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы, Л. Керубини, К. М. Вебера, Дж. Россини и др. Особое значение имела деятельность композитора С. Монюшко (дирижёр и директор в 1858—72), утвердившего в т-ре нац. репертуар; в этот период т-р ставит его оперы — «Галька» (1858), «Графиня» (1860), «Зачарованный замок» (1865), «Парня» (1869). Среди исполнителей — певцы Ю. Добрский, Б. Довяковская, А. Жулковский, Л. Матушиньский, П. Риволи,

Ю. Ходаковский и др. Высоким художеств. уровнем отличались спектакли под рук. Э. Млынарского (дирижёр в 1898—1903, директор в 1919—29), осуществившего пост. лучших польских опер, в т. ч.: «Галька» (1898); «Хагит» (1921) и «Король Рогер» (1926) Шимановского, «Казанова» Ружицкого (1923) и др., а также произв. заруб. авторов, в т. ч. Р. Вагнера, Р. Штрауса, И. Ф. Стравинского. На сцене т-ра выступали певцы — Ю., Я. и Э. Решке, В. Межвиньский, С. Крушельницкая, А. Сари, А. Дидур, Т. Лелива, Я. Королевич-Вайдова, Я. Кепура, Э. Бандровска-Турска и др., из заруб. мастеров гастролировали М. Баттистини, Э. Карузо, Т. Даль Монте, Т. Скипа, Ф. Таманьо, Ф. И. Шаляпин и др.

В годы 2-й мировой войны 1939—45 здание т-ра было разрушено при бомбардировке, с 1945 труппа выступала на разных сценах. В 1965 спектаклем «Зачарованный замок» т-р открылся в осн. здании (реконструировано по проекту Б. Пиевского). С 1968 существует вторая сцена — Зал им. Эмиля Млынарского (Sala im. Emila Młynarskiego). В репертуаре т-ра — класич. произв. и соч. совр. польских и заруб. композиторов, в т. ч. И. Ф. Стравинского (известность получила пост. оперы «Царь Эдип», 1960), Б. Бриттена, П. Хиндемита, Дж. К. Менотти, Л. Ноно. В числе



Зрительный зал и фойе Польского государственного театра оперы и балета.

лучших спектаклей 60—70-х гг.: «Борис Годунов»; «Дьяволы из Людена» Пендерецкого, «Зачарованный замок» Монюшки. Ставились балеты, в т. ч. «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта»; «Весна священная» и «Петрушка» Стравинского, «Дафнис и Хлоя» и «Болеро» Равеля. С балетной труппой работали также сов. мастера — Н. М. Дудинская, К. М. Сергеев, А. М. Мессерер и др.

В 1960—70-е гг. в т-ре выступали: певцы — Б. Ладыш, А. Коссаковская, Б. Папроцкий, В. Охман, А. Хёльский, К. Щепаньская; солисты балета — В. Груца, З. Килиньский, М. Кишиковская, Б. Олькушник, З. Счалковский, С. Шиманьский, Э. Яронь. Худ. рук. и дирижёр (с 1973)— А. Вихерек, гл. художник — А. Маевский.

Т-р гастролирует в др. странах, в т. ч. неоднократно выступал в СССР (с 1952).

Лит.: Бэлза И., История польской музыкальной культуры, т. 1—3, М., 1954—72; Biegański P., Teatr Wielki w Warszawie, Warsz., 1961; Teatr Wielki w Warszawie, red. J. Kański, Warsz., 1965; Teatr Wielki. 25 lat Opery Warszawskiej w Polsce Ludowej. 1945—1970, Warsz., 1970. *И. И. Свирида.*

ПОЛЯКИН Мирон Борисович [31 I (12 II) 1895, Черкассы — 21 V 1941, Москва]— сов. скрипач и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1940). С детских лет обучался игре на скрипке у отца — дирижёра и скрипача, затем в 1904—08 — в муз.-драм. школе Н. В. Лысенко у Е. Н. Воисовской (ученицы Ф. Лауба). В 1908 поступил в Петерб. консерваторию в класс Л. С. Ауэра, под рук. к-рого занимался до 1918. В 1909 дал первый самостоят. концерт в Петербурге. С 1914 начал систематич. конц. деятельность. Мировую известность принесла П. гастрольная поездка (Зап. Европа и США, 1918—26). С 1927 П. жил в СССР; здесь его исполнительский талант достиг расцвета. С 1928 профессор Ленинградской, с 1936 — Моск. консерваторий, где у него совершенствовался ряд сов. скрипачей (М. И. Фихтенгольц, Е. Г. Гилельс, М. С. Козолупова и др.). Наряду с Я. Р. Хейфецем, М. С. Эльманом и Е. А. Цимбалистом П.— выдающийся представитель т. н. петербургской школы Ауэра, утвердившей мировое значение рус. скрипичного иск-ва. Романтич. взволнованность чувств, теплота и глубоко эмоциональное истолкование произв. сочетались в исполнении П. с тонким изяществом и виртуозным блеском. Его крупнейшие достижения: «Чакона» Баха, концерты Л. Бетховена, И. Брамса, Ф. Мендельсона, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, «Поэма» Шоссона, «Крейцерова соната» Бетховена, сонаты Брамса и С. Франка. Прославился исполнением пьес Чайковского, полонезов Венявского, «Испанских танцев» Сарасате. В интерпретации этих произведений развивал традиции русского исполнительского искусства. П. оказал глубокое влияние на формирование советского скрипичного искусства.



Лит.: Ямпольский И., Мирон Полякин. (К 5-летию со дня смерти), «СМ», 1946, № 7; Нейгауз Г., Вспоминая Мирона Полякина, там же, 1961, № 6; Раабен Л., Мирон Полякин, М., 1963. *И. М. Ямпольский.*

ПОЛЯКОВ Валерий (Валерьян) Леонидович [11 (24) X 1913, Орёл — 17 I 1970, Кишинёв]— сов. композитор и дирижёр. Засл. деят. иск-в Молд. ССР (1960). В 1928—34 учился в Харьковском муз. уч-ще по классу кларнета, а также по классу композиции в Харьковском муз.-драм. ин-те. С 1937 — в Молдавии. Зав. муз. частью Муз.-драм. т-ра. В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 — в Сов. Армии, затем до 1951 жил в Риге. Музыкальный редактор и дирижёр оркестров Молд. радио (1951—54), дирижёр ансамбля танца «Жок» (1955—57), джаза «Букурия» (1965 — 1966). В 1952—55 ответственный секретарь СК Молдавской ССР.

Соч.: опера — Ынкотро? (Куда?, либр. Г. Г. Димитриу, 1969); балеты — Иляна (1936), Легенда о зодчем (совм. с В. Ф. Сливинским, 1959, Молд. т-р оперы и балета), В Элладе (1961); для солистов, хора и орк.— оратория Песня зари (с балетом, 1964, Молд. т-р оперы и балета), кантата Ода партии (1962), поэма Буне диминяца (С добрым утром, 1963); для орк.— 7 симфоний (1944; с хором — 1947; Чкалов, 1950; 1958; Героико-фантастическая, 1961; 1964; 1966), симфониетта Вешний сад (памяти В. И. Ленина, 1969), поэмы, увертюры, Concerto rustico (1963); концерты для инструмента с орк. — 2 для фп. (1948, 1955), для скр. (1953), для влч. (1960); камерно-инстр. ансамбли — Новеллета (1962) и 3 пьесы памяти С. С. Прокофьева (1962, для скр. и фп.), Баллада для влч. и фп. (1963), струн. квартет (1965); для голоса и фп. — романсы, песни, обр. молд. нар. песен; музыка к драм. спектаклям и фильмам.

Лит.: Абрамович Е., Валерий Поляков, в сб.: Композиторы Советской Молдавии, Киш., 1967; Столяр З., В. Л. Поляков, в его кн.: Молдавская советская симфония, Киш., 1967.
Г. С. Чайковский.

ПОЛЯКО́В Пётр Андрианович [2 (15) XI 1907, Одесса — 5 X 1973, Киев]— сов. композитор и дирижёр. Засл. арт. УССР (1946). Чл. КПСС с 1940. В 1926—1929 учился на дирижёрско-композиторском ф-те Одесской консерватории. В 1931 окончил Киевский муз.-драм. ин-т по классам композиции у Б. Н. Лятошинского и дирижирования у В. В. Бердяева. С 1933 дирижёр и худ. рук. симф. оркестра Укр. радио (Киев), в 1953—1956 — Гос. симф. оркестра УССР. В 1956—61 дирижёр и зав. муз. частью Киевского т-ра муз. комедии.

Соч.: муз. комедия — Кого я кохаю (Кого я люблю, 1959, Киевский т-р муз. комедии); кантаты — Живи, Украина (1942), Огни коммунизма (1954), Василий Тёркин (1962), Солдату свободы (1971); для орк. — сюиты Танцевальная (1931), Колхозная (1952), Дружба народов (1954), симф. поэма (1967), Рапсодия-фантазия (1970); произв. для дух. орк., для орк. нар. инструментов; квартет (1954); хоры, романсы, обр. укр. нар. песен; музыка для драм. т-ра, кино.

ПОЛЯ́КОВА Людмила Викторовна (р. 4 XI 1921, Ростов-на-Дону)— сов. музыковед. Кандидат искусствоведения (1955). В 1948 окончила теоретико-композиторский ф-т Моск. консерватории у Р. И. Грубера; в 1953 — под его рук. аспирантуру. В 1950—52 преподавала в консерватории. В 1953—60 зав. отделом редакции журн. «Советская музыка». С 1961 ст. науч. сотрудник Всесоюзного н.-и. ин-та искусствознания (быв. Ин-т истории иск-в Мин-ва культуры СССР). Осн. работы П. посв. творчеству сов. композиторов, гл. обр. оперному, а также муз. иск-ву социалистич. стран Европы. Ред.-составитель сб. «Из истории музыки социалистических стран Европы» (М., 1975).

Соч.: «Картинки с выставки» М. Мусоргского. Пояснение, М.— Л., 1951, ²М., 1960; Молодежь оперной сцены Большого театра, М., 1952; Воплощение драматического конфликта в операх «Семья Тараса» и «Молодая гвардия», в сб.: Советская музыка. Теоретические и критические статьи, М., 1954; Две оперы Дм. Кабалевского, там же, М., 1956; Вокальный цикл Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии», М., 1957; ²1971; Некоторые вопросы драматургии советской оперы, в сб.: Вопросы музыкознания, т. 3, М., 1960; «Война и мир» С. С. Прокофьева, М., 1960, ²1971; Soviet music, Moscow, [1960, то же на франц. яз.]; Вокальные циклы Г. В. Свиридова, М., 1961, ²1971; Некоторые вопросы творческого стиля Г. Свиридова, в сб.: Музыка и современность, [вып. 1],М., 1962; Верди и Гутьеррес, «СМ», 1962, № 8; Советская опера, М., 1968; Оперное творчество Леоша Janачека, М., 1968; Чешская революционная музыка межвоенного двадцатилетия, в сб.: Искусство, революцией призванное, [вып. 1], М., 1969; Курские песни Г. Свиридова, М., 1970; Песни румынского революционного подполья, в сб.: Искусство, революцией призванное, вып. 2, М., 1972; «Три жизни», «СМ», 1973, № 3; «Воскресение» Яна Циккера, там же, 1973, № 5; Чешская и словацкая опера XX века, кн. 1, М., 1977.

ПОЛЯ́НИЧ, Полянченко Александр Александрович [11(23) XII 1895, Путивль — 29 II 1968, Орджоникидзе]— сов. композитор. Засл. деят. иск-в Сев.-Осет. АССР (1947). В 1915 окончил художеств.-промышленное уч-ще в Москве. Был учителем рисования. В 1922—26 учился в муз. техникуме в Ростове-на-Дону (класс скрипки). В 1927—37 скрипач оркестра в Орджоникидзе. В 1934—60 зав. муз. частью Сев.-Осет. муз.-драм. т-ра. Один из организаторов и пред. (1940—48 и 1956—61) СК Сев.-Осет. АССР. Написал св. 60 произв., гл. обр. основанных на осет. муз. фольклоре. Наиболее значит. соч.: опера «Фатима» (1949), увертюра «Ирон» (1948) и «Осетинские танцы» (1954) для оркестра, симф. поэма «Нарты Сослан и Кошер» (1957), струнный квартет (1951), музыка к спектаклям драм. т-ра. Занимался изготовлением скрипок (сделал 103 инструмента), нек-рые из них были отмечены премиями всесоюзных конкурсов мастеров смычковых инструментов. В 1956 скрипка работы П. приобретена для Гос. коллекции в Москве. П. реконструировал также ряд осет. нар. муз. инструментов, записывал нац. фольклор. Внёс значит. вклад в развитие проф. музыки в Сев. Осетии.

ПОЛЯНО́ВСКИЙ Георгий Александрович [р. 2 (14) VII 1894, с. Любомирка, ныне Кировоградской обл.]— сов. музыковед. Засл. деят. иск-в РСФСР (1972). Чл. КПСС с 1943. В 1913—17 обучался игре на фп. в Москве у К. Н. Игумнова; изучал также композицию под рук. В. Е. Артынова, затем В. И. Малишевского в Одессе. Продолжал занятия по композиции у С. Н. Василенко (Москва, 1922—27). Окончил в 1917 юридич. ф-т Моск. ун-та. Работал зав. муз. частью, писал музыку к спектаклям в драм. т-рах Одессы и Москвы (1917—28), был первым муз. рук. Радиокомитета (1924—31), редактором Главреперткома и Главмузо (1932—33), консультантом и лектором Центр. дома Красной Армии (1933—40). С 1913 выступает как лектор и муз. критик. Автор мн. книг и статей о сов. композиторах, вокалистах.

Соч.: Люди и песни, М., 1938; Опера «Суворов» С. Василенко, «СМ», 1941, № 3; Барсова, М.— Л., 1941, то же, М., 1975; А. В. Неждановa, М.— Л., 1944, то же, М., 1970, ²М., 1976; И. С. Козловский, М.— Л., 1945; А. В. Александров. Очерк жизни и творчества, М.— Л., 1945; Образ героя в песнях эпохи Великой Отечественной войны, «СМ», 1946, № 5—6; Н. А. Римский-Корсаков. Популярный очерк, М.— Л., 1946; М. И. Глинка. Популярный очерк, М.— Л., 1946, то же, М., 1956; С. Н. Василенко. [Жизнь и творчество], М.— Л., 1947, то же, М., 1964; Н. К. Чемберджи, М.— Л., 1947; Новиков, М.— Л., 1948, то же, М., 1971, ²1976; Новое в музыкальной «Пушкиане», «СМ», 1949, № 6; Эуген Капп, М.— Л., 1951; П. И. Чайковский. Очерк, М., 1954; Песни Вано Мурадели, «СМ», 1956, № 5; Глинка и Пушкин, М., 1957; А. В. Александров, М., 1959; Памяти Ипполитова-Иванова. (К 100-летию со дня рождения), «СМ», 1959, № 12; Кантаты Танеева и Римского-Корсакова, там же, 1961, № 7; Как слушать и понимать музыку. Очерк, М., 1961 (совм. с М. И. Ройтерштейном); Записки лектора, М., 1962; А. Эшпай и В. Мурадели, «СМ», 1963, № 5; Искусство принадлежит народу, в сб.: Слово о партии, М., 1964; М. Коваль, М., 1968; Песни и хоры Г. Плотниченко, Майкоп, 1968; Они пели в Колонном зале, «СМ», 1969, № 12; Мои встречи с Н. А. Обуховой, М., 1977; 70 лет в мире музыки, М., 1977, и др.
И. М. Ямпольский.

ПОМАЗА́НСКИЙ Иван Александрович [30 III (11 IV) 1848, Сквирский уезд Киевской губ., ныне Сквирский р-н Киевской обл.— 1918, Петроград]— рус. арфист, дирижёр, композитор. В детстве пел в Придв. певч. капелле в Петербурге. В 1868 окончил Петерб. консерваторию по классу арфы у А. Г. Цабеля. С этого же года солист балетного, затем оперного оркестров Мариинского т-ра, одноврем. (с 1872) хормейстер т-ра. Автор кантаты «Смерть Самсона», увертюры на рус. темы, романсов на сл. А. В. Кольцова, М. Ю. Лермонтова, А. С. Пушкина и др.

ПОМЕРА́НЦЕВ Юрий Николаевич [5 (17) IX 1878, Седлец, ныне Седльце, Польша — 28 V 1933, Париж]— рус. композитор и дирижёр. С 1892 занимался композицией под рук. С. И. Танеева. В 1902 окончил Моск. консерваторию по классу фп. у А. Н. Скрябина. В 1903—1905 учился дирижированию у А. Никиша в Лейпциге. Был секретарём дирекции Моск. отделения РМО (до 1914). В 1909 дебютировал как дирижёр в *Оперном театре Зимина*, в 1910—18 дирижёр балета Большого т-ра. В 1919 уехал за границу. Выступал в концертах совм. с Н. К. Метнером. Автор оперы «Покрывало Беатриче» (конц. исполнение, 1907, Москва), балета «Волшебные грёзы» (1899, Москва), фп. пьес, романсов на сл. А. А. Фета, А. К. Толстого. Написал автобиографич. заметки («РМГ», 1914, № 2) и воспоминания о С. И. Танееве («Музыкальный современник», 1916, № 8) и др.
И. М. Ямпольский.

ПОМЕ́ТЫ, киноварные пометы, пометки, подметки, зарембы,— буквенные обозначения высоты звуков в знаменной нотации (см. *Крюки*, *Знаменный распев*). Введены в 1-й пол. 17 в. По нек-рым сведениям, разработаны новгородским мастером Иваном Шайдуром. В основу системы П. положено подразделение 12-ступенного церк. звукоряда на четыре «согласия» (восходящие по большим секундам последования трёх звуков, повторяющиеся по чистым квартам вверх: g-a-h, c-d-e и т. д.). Исходным пунктом системы служит нижний тон второго снизу, «мрачного» согласия. Этот тон обозначался слав. буквами ГИ («глаголь» и «наш»; сокр. «гораздо низко»). Буквенные обозначения получили и следующие по высоте ступени: II—Н (сокр. слово «низко»), III—С (буква «слово»; сокр. «средним гласом»), IV—М (буква «мыслете»; сокр. слово «мрачно»), V—П (буква «покой»; сокр. слово «повыше»), VI — К (буква «веди»; сокр. слово «высоко»), VII—ГК («гораздо высоко»), VIII—Й («покой» с точкой) и IX—К (веди» с точкой). Ступени, расположенные ниже «мрачного» согласия, обозначались ГИ («глаголь наш с крыжем»), Н («наш с крыжем») и Ц («цы»). П. проставлялись киноварью слева от знамени. В партитурах троестрочия, где ради наглядности строки писали попеременно чернилами и киноварью, П. при чёрной нотации записывались киноварью, а при красной — чернилами. Наряду со степенными П., указывавшими высоту ступеней звукоряда, существовали также П. указательные: Т (сокр. слово «тихо»)— замедление движения; Б (сокр. «борзо»)— ускорение (в обоих случаях в два раза сравнительно с предшествующим темпом); З (сокр. «закинь»)— ход на секунду вверх; У (сокр. «ударка»)— скачок на терцию вверх; У (сокр. «ударка»)— ход на секунду вниз; К (сокр. «качка»)— ход на секунду вниз и обратно; Р (сокр. «равно»)— движение на одной высоте. С течением времени начертания ряда П. стали отличаться от начертания соответств. букв, видоизменяясь под влиянием скорописи: «борзо» (*b* вместо Б), «тихая» (Ш), «ломка» (∧), «качка» (∝).

Лит.: Разумовский Д., Церковное пение в России, [вып. 1—3], М., 1867—69; Смоленский С., Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца, Казань, 1888; Металлов В., Азбука крюкового пения, М., 1899; Покровский А., Азбука крюкового пения, М., 1901; Калашников Л., Азбука церковного знаменного пения, К., 1908, ²1910; Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в., т. 1, М.— Л., 1928; Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ²1971; Бражников М., Древнерусская теория музыки, Л., 1972; Gardner J., Zum Problem des Tonleiter-Aufbaus im altrussischen Neumengesang, в сб.: Musik des Ostens, [Bd] 2, Kassel, 1963; Gardner J., Koschmieder E., Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift, Tl 1—3, Münch., 1965—72.
Н. Д. Успенский.

ПОМО́РСКИЙ Николай Григорьевич [1747—17 (29) III, по др. данным, 4(16) X 1804] — рус. скрипач, композитор, дирижёр и педагог. Сын Григория Михайловича П. (1721 — ок. 1795), камер-музыканта при дворах Елизаветы Петровны и Екатерины II. С детских лет обучался игре на скрипке. С 1763 служил при дворе (камер-музыкант и скрипач «первого оркестра»). Выступал также в концертах как солист. В 1767 вместе с танцовщиком Т. С. Бубликовым был направлен для совершенствования в Вену. С 1784 дирижёр, с 1789 репетитор (разучивал партии с актёрами) рус. оперы. С 1800 композитор и репетитор Имп. т-ра (сменил на этой должности Е. И. Фомина). Преподавал игру на скрипке в Петерб. театр. уч-ще (с 1784). В 1779 в т-ре на Знаменке в Москве была пост. его опера «Пигмалион, или Сила любви» (либр. В. И. Майкова). Соч. П. утеряны (сохранилось лишь либр. оперы).

Лит.: Ямпольский И., Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы, М.— Л., 1951, с. 122—23.
И. М. Ямпольский.

ПОНКЬЕ́ЛЛИ (Ponchielli) Амилькаре (31 VIII 1834, Падерно-Оссоларо, ныне Падерно-Понкьелли, близ Кремоны — 16 I 1886, Милан)— итал. композитор. В 1854 окончил Миланскую консерваторию. Ученик Ф. Фраси, А. Маццукато, Л. Росси. Служил органистом церкви Сант-Иларио в Кремоне, а также руководил муниципальными оркестрами Пьяченцы и Кремоны. С 1881 капельмейстер церкви Санта-Мария Маджоре в Бергамо. Одноврем. с 1883 профессор (класс композиции) Миланской консерватории. Его ученики: Дж. Пуччини, П. Масканьи и др. П. писал преим. театр. музыку. Первая его опера — «Обручённые» («I promessi sposi», по роману А. Мандзони, 1856, т-р «Конкордия», Кремона). Поставленная в новой ред. (1872, т-р «Даль Верме», Милан, с участием певицы Т. Брамбилья в роли Лючии), она принесла П. большой успех. Мировую известность завоевала опера «Джоконда» (либр. А. Бойто по драме «Анджело, тиран Падуанский» Гюго, 1876). Среди лучших опер П.— «Блудный сын» (1880), «Марион Делорм» (по В. Гюго, 1885).

Соч.: оперы — Савоярка (La savoiarda, 1861, т-р «Конкордия», Кремона; 2-я ред.— Лина, 1877, т-р «Даль Верме», Милан), Родерих, царь готов (Roderico, re dei Goti, 1863, т-р «Комунале», Пьяченца), Литовцы (I lituani, по поэме «Конрад Валленрод» Мицкевича, 1874, т-р «Ла Скала», Милан; нов. ред.— Альдона, 1884, Мариинский т-р, Петербург), Джоконда (1876, т-р «Ла Скала», Милан), Валенсианские мавры (I mori di Valenza, 1879, завершена А. Кадоре, 1914, Монте-Карло), Блудный сын (Il figliuol prodigo, 1880, т-р «Ла Скала», Милан), Марион Делорм (1885, там же); балеты — Близнецы (Le due gemelle, 1873, т-р «Ла Скала», Милан), Кларина (1873, т-р «Даль Верме», Милан); кантата — К Гаэтано Доницетти (1875); для орк.— 29 мая (29 Maggio, похоронный марш памяти А. Мандзони, 1873), Гимн памяти Гарибальди (Sulla tomba di Garibaldi, 1882) и др.; духовная музыка, романсы и др.

Лит.: Cesari G., A. Ponchielli nell'arte del suo tempo, Cremona, [1934]; Rolandi U., A. Ponchielli libretista, Como, 1935; Napoli G. de, A. Ponchielli (1834—1886). La vita, le opera, l'epistolario, le onoranze..., Cremona, 1936; Dameri-ni A., A. Ponchielli, Turin, 1940; Gavazzeni G., Considerazioni di un centenario: A. Ponchielli, в сб.: 30 anni di Musica, Mil., 1958.
А. И. Гундарева.

ПОНОМАРЁНКО Николай Степанович [16(28)VIII 1893, с. Степановка, ныне Сумской обл.—6 VI 1952, Кишинёв]— сов. композитор и педагог. Засл. деят. иск-в Молд. ССР (1949). В 1902—12 учился в классах Петерб. придв. певч. капеллы (у М. Г. Климова, теория музыки). Преподаватель теоретич. предметов в муз. уч-щах Таганрога (1920—38), Орджоникидзе (1938—39), Ленинабада (1939—43), а также в Первой Моск. школе военных музыкантов—воспитанников Красной Армии (1943—45). С 1945 жил в Молдавии. Преподавал муз.-теоретич. дисциплины в Кишинёвской консерватории (с 1950 доцент). Ответств. секретарь СК Молд. ССР (1948—52). Работал гл. обр. в области хоровой и камерно-вок. музыки. Собирал и обрабатывал узб., тадж. и молд. нар. песни.

Соч.: кантаты — Памяти Чехова (1935), Юбилейная кантата (совм. с Д. Г. Гершфельдом и Л. С. Гуровым, 1949); для орк.— сюита на молдавские темы (1950); фп. трио (1949); для хора, в т. ч. поэмы Расшумелся ковыль (сл. С. Я. Алымова, 1938), Мать (сл. К. Хетагурова, 1939); романсы и песни, обр. молд. нар. песен для фп., для хора, для голоса и фп.

Лит.: Милютина И., Н. С. Пономаренко, Киш., 1960.

ПОНС (Pons) Лили (р. 12 IV 1904, Драгиньян, Франция)— франц. певица (лирико-колоратурное сопрано). С 1917 училась игре на фп. в Парижской консерватории. С 1921 пела в т-ре «Варьете» в Париже. С 1926 обучалась пению под рук. А. де Горостиаги. Как оперная певица впервые выступила в 1927 в партии Лакме в т-ре г. Мюлуз; пела и в т-рах др. франц. городов. Артистич. деятельность П. была связана гл. обр. с т-ром «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке (1931—55). Исполняла преим. лирич. партии в итал. и франц. операх. Гастролировала в т-рах «Ковент-Гарден» (Лондон), «Колон» (Буэнос-Айрес) и др. Выступала и как конц. певица во мн. странах (в 1938—59 — с оркестром под упр. А. Костеланеца, её мужа). После 1955 значительно сократила театр. и конц. деятельность. Одна из выдающихся певиц 20 в., П. обладала исключительно высоким (до f^3), лёгким, гибким и подвижным голосом, отличавшимся чистотой и яркостью тембра, и эффектной сценич. внешностью. Особенно удавались ей образы хрупких, изящных героинь. Снималась в кино. Партии: Джильда, Виолетта, Розина; Филина («Миньон» Тома), Лючия; Мария, Линда («Дочь полка», «Линда ди Шамуни» Доницетти), Шемаханская царица («Золотой петушок» Римского-Корсакова).

Лит.: Lauri-Volpi G., Voci parallele, Mil., 1955 (рус. пер.— Лаури-Вольпи Дж., Вокальные параллели, Л., 1972, с. 39—41); Rosenthal H., Sopranos of today, L., 1946.
В. И. Зарубин.

ПО́НСЕ, Понсе Куэльяр (Ponce Cuellar) Мануэль Мария (8 XII 1882, по др. данным, 1886, Фресниль — 24 IV 1948, Мехико)— мекс. композитор, ди-

рижёр и педагог. С 1901 учился игре на фп. в Нац. консерватории Мехико, в 1904—06 изучал композицию в Муз. лицее Болоньи (у М. Э. Босси и Л. Торки). В 1906—08 учился у М. Краузе (фп.) в консерватории Штерна в Берлине. С 1909 вёл класс фп. и преподавал историю музыки в Нац. консерватории. В 1925—33 жил в Париже (брал уроки композиции у П. Дюка). Вернувшись на родину, был директором Нац. консерватории (1934—35), в 1936 основал и возглавил журнал «Cultura musical». В 1945 директор Высшей муз. школы при Нац. автономном ун-те в Мехико. Среди наиболее известных произв. П.: фп. концерт (1912), симф. триптих «Чапультепек» («Chapultepec», 1929, 2-я ред. 1934), «Элегическая поэма» (1935), симф. дивертисмент «Ярмарка» («Ferial», 1940), «Южный концерт» («Concierto del Sur», для гитары с оркестром, 1941; написан для А. Сеговии), скр. концерт (1943). В 1941 гастролировал в странах Юж. Америки, где дирижировал своими авторскими концертами. П.—один из ведущих мекс. композиторов 1-й пол. 20 в. Его соч. отмечены ярким нац. колоритом. Имя П. носит Муз. ассоциация в Мехико, пропагандирующая нац. муз. иск-во.

Соч.: для орк.— Элегическая интерлюдия (Interludio elegiaco, 1911), Ночные эстампы (Estampas nocturnas, 1923), Пение и танец древних мексиканцев (Canto y danza de los antiguos mexicanos, 1933), Сюита в старинном стиле (Suite en estilo antiguo, 1935) и др.; для фп. с орк.—Мексиканская баллада (1914); камерно-инстр. ансамбли — сонаты для скр. и фп., влч. и фп., скр. и альта, Романтическое трио, струн. квартет, 4 миниатюры для струн. квартета; Мексиканская идиллия для 2 фп.; для гитары — 5 сонат, 12 прелюдий, 24 лёгкие прелюдии и др. пьесы; романсы, песни, обр. мекс. нар. музыки.

Лит.: Slonimsky N., Music of Latin America, N. Y., [1946]; Mayer-Serra O., Música y músicos de Latinoamérica, Méx., 1947; López Alonso D., Manuel M. Ponce; ensayo biográfico, [Méx., 1950].

ПОНСЕ́ЛЬ (Ponselle) (наст. фам.—Поницилло, Ponzillo) Роза (р. 22 I 1897, Мериден, штат Коннектикут)— амер. певица (драм. сопрано). По национальности итальянка. В детстве пела в церкви, с 1911 — в эстр. т-ре г. Мериден, затем выступала как эстр. певица с популярными песнями в Нью-Хейвене, участвовала в муз. водевилях и ревю с сестрой Кармелой П. (р. 1892) в Питсбурге. В 1918 училась пению в Нью-Йорке у У. Торнера, затем у Р. Романи. В том же году дебютировала в «Метрополитен-опера» (приглашена по рекомендации Э. Карузо) в партии Леоноры («Сила судьбы» Дж. Верди); была одной из ведущих солисток этого т-ра до 1936. В 1929—31 пела в т-ре «Ковент-Гарден» в Лондоне (её исп. партии Нормы отмечалось как высочайшее достижение вок. иск-ва); гастролировала в оперных т-рах др. европ. городов, в т. ч. во Флоренции (1933). Прославилась как исполнительница партий в операх Верди. С 1935 работала в Балтиморе. С 1937 эпизодически выступала в концертах, преподавала. Получила ряд премий и наград. Голос П., выдающейся представительницы стиля бельканто, отличался широтой диапазона (особенно красивым был низкий регистр), богатой звуковой палитрой, полнотой и силой. Для П. характерны тонкость интерпретации, экспрессия и патетика исполнения. Партии: Джулия («Весталка» Спонтини), Виолетта; Эльвира, Луиза, Елизавета Валуа, Леонора («Эрнани», «Луиза Миллер», «Дон Карлос», «Трубадур» Верди), Донна Анна («Дон Жуан»), Джоконда («Джоконда» Понкьелли) и др.

Лит.: Thompson O., The American singer, N. Y., [1937], p. 335—46; Secrist J. B., Rosa Ponselle: biography and discography, «The record collector», 1950, May; Robinson F., Rosa Ponselle: A Grand tradition, «Musical America», 1963, v. 83, № 4, p. 14—15. *С. Ю. Сигида.*

ПОПАТЕ́НКО Тамара Александровна [р. 9(22)IV 1912, Москва]— сов. композитор. В 1938 окончила Моск. консерваторию по классу композиции у В. Я. Шебалина. Гл. область творчества П.— музыка для детей и юношества.

Соч.: детские оперы — На лесной опушке (1961, исп. на Радио), Зимняя сказка (1966, исп. 1967, на Радио), Пряничный человечек (1971); муз. сказки для исполнения детьми в сопровождении фп.— Теремок (1957), Лиса, заяц и петух (1957), Зайкин праздник (1971), Лягушата и цапля (1972); муз.-хореографич. произв. в сопровождении фп.— Дружба (танц. сюита, 1961), Репка (одноактный балет, 1964); кантата Горный ветер для детского хора, чтеца и орк. (сл. Ю. А. Островского, 1967); для орк.— симф. сюита (1938), детские сюиты Игрушки (с пением, сл. С. В. Погореловского, 1947) и Гуси-лебеди (1951); камерно-инстр. ансамбли — соната для альта и фп. (1945), 2 струн. квартета (1938, 1945); хоры a cappella, в т. ч. циклы Леса шумят (сл. М. Е. Лапирова и П. С. Комарова, 1966), Времена года (сл. Е. П. Авдиенко, 1963—1966), Лирический триптих (сл. Н. А. Некрасова, 1972); Акварели (сл. Л. К. Татьяничевой, 1972); романсы — на сл. А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Р. Бёрнса; детские песни и хоры (св. 700); обр. нар. детских песен; музыка к драм. спектаклю «Снегурочка» Островского (1940, Моск. т-р им. Ленинского Комсомола), мультфильму «Чудо-мельница» (1950) и радиопостановкам.

Лит.: Рацкая Ц., Почётный пионер, «МЖ», 1969, № 12; Вигура Л., Ваш большой друг, «Вожатый», 1970, № 9; её же, Вступительная статья к сб.: «Чьи песни ты поешь», Попатенко Т., М., 1977; Стригина Т., Т. А. Попатенко, в кн.: Они пишут для детей, вып. 1, М., 1975.

Б. М. Штейнпресс.

ПОПЁВКА — в широком смысле слова мелодич. оборот, интонация. Термин с 19 в. применяется в фольклористике для обозначения типических мелодич. оборотов нар. песен. Возник в практике др.-рус. певч. иск-ва и нашёл отражение в его теории. В системе рус. *осмогласия* П. называются постоянные мелодич. обороты, принадлежащие определ. *гласам*; т. о., по П. можно определить гласовую принадлежность песнопения. Начало формирования П. восходит к времени становления осмогласия. Постепенно количество П. так возросло, что удержать все их в памяти стало невозможно. В 17 в. появились сборники П.— кокизники (название, по одним источникам, происходит от греч. κοκκίζω—выбирать, вышелушивать зерно, по другим — от греч. κόκκινος — багряный, красный, указывая на эстетич. значение П. как мелодич. украшений напевов, к-рые первоначально имели псалмодич. характер; поэтому и сами П. нередко назывались кокизами).

Существуют П., общие для неск. гласов и особые для каждого гласа. Количество П. в разл. кокизниках разное, нет и единого порядка их расположения. Каждая П. имеет своё название (для одной из них собств. названием является слово «кокиза»). На страницах кокизника приводятся начертания П. с их названиями, а справа или слева от каждой П. указывается слово из наиболее известного песнопения, в к-ром она использована. Это помогало певцу опознать П. по её графич. начертанию.

С П. не следует смешивать лица и фиты, к-рые в отд. певч. пособиях тоже называются П. Подобно кокизам, лица и фиты также принадлежат одному или неск. определ. гласам, но их значение в организации знаменного распева является иным. П.— это мелодич. основа осмогласия. Без П. немыслима система осмогласия, а следовательно и *знаменный распев*. Лица и фиты — только эпизодич. украшения мелодии, по значению подобные григорианским юбиляциям. В. М. Металлов насчитывает всего до 270 П., 121 лицо и 79 фит. Во 2-й пол. 17 в. лица и фиты подвергались купюрам, П. же сохранялись как неотъемлемые элементы самого знаменного распева.

Лит.: Разумовский Д., Церковное пение в России, [вып. 1—3], М., 1867—69; Смоленский С., Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца, Казань, 1888; Металлов В., Азбука крюкового пения, М., 1899; его же, Осмогласие знаменного роспева, М., 1899; Покровский А., Азбука крюкового пения, М., 1901; Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ²1971; Бражников М., Древнерусская теория музыки, Л., 1972; Gardner J., Koschmieder E., Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift, Tl 1—3, Münch., 1963—72; Floros C., Universale Neumenkunde, Bd 1—3, Kassel, 1970.

Н. Д. Успенский.

ПОП-МУ́ЗЫКА (англ. pop music, сокр. от popular music — популярная, общедоступная музыка), музыка рок, биг-бит,— понятие, обнимающее разнообразные стили, жанры и манеры массового музицирования в капиталистич. странах. «П.-м.» и «популярная музыка»— понятия различные. Термин «популярная музыка» в широком смысле относится к совокупности наиболее известных, доступных и часто исполняемых произв., в более узком — к формам и жанрам эстр. музыки (в США — к «индустрии» развлечений). П.-м. стала явлением культуры, объединившим для неск. поколений молодёжи функции серьёзной и лёгкой музыки во всём разнообразии их форм, жанров и стилей. П.-м. как идейно-эстетич. явление остро противоречива. Её зарождение относится к 50-м гг. 20 в. и связано с возникновением в США, Великобритании и неск-рых др. капиталистич. странах т. н. молодёжного движения.

Диапазон тематики П.-м. обширен и многолик. В отличие от эстр. музыки 1950—60-х гг. с её миром идеализированных чувств и сентиментальностью, П.-м. отразила большей частью настроения разочарования, одиночества и подавленности. Произв. П.-м. содержат и протест против социальной несправедливости, и в то же время пропаганду анархич. индивидуализма, сексуальной свободы. В своей практике П.-м. отказалась от многих творч. и исполнит. традиций прошлого и современности. Авторы и исполнители П.-м.— гл. обр. представители молодёжи. Они не стремятся к получению спец. муз. образования, считая, что оно является помехой непосредственности творческого и исполнительского процесса.

Произв. П.-м. обычно не обладают структурной завершённостью, не звучат в живом исполнении одинаково даже дважды, что приближает их к традициям устной культуры, где импульсивность каждого отд. исполнения приобретает ведущее значение. Произв. П.-м.— это свободные вок.-инстр. формы, развёртывающиеся в виде потока импровизации. Нарочитая примитивность интонац. формул, многократные повторения той или иной попевки, свободная фразировка на фоне активной метроритмич. пульсации создают большую напряжённость, ошеломляют, оглушают и одурманивают слушателей, нередко доводя как исполнителей, так и аудиторию до гипнотич. состояния. Инстр. ресурсы П.-м. ограничиваются в основном электрогитарами и ударными инструментами, реже используются трубы, саксофоны, электроорганы и др., иногда применяются и экзотич. инструменты Азии (ситар, табла) и Африки (ударные), архаич. инструменты европ. Ренессанса. Исключительно важную роль в П.-м. приобрела электронная аппаратура, дающая возможность преобразовывать звуковой материал. Существенно изменила П.-м. и манеру вок. исполнения. Интимный стиль (т. н. крунинг) эстр. певцов 1950—1960-х гг. заменён в П.-м. пением открытым звуком, «непоставленными» голосами, подчас нарочито искажаемыми и утрированными, с использованием неестественных тесситур. Характерность муж. и жен. голосов подчас умышленно стирается, широко применяются разл. эффекты, от экстатических выкриков до завывания и стонов. П.-м. изменила и манеру держаться на эстраде. Каждый ансамбль утверждает свой «образ» («имидж»; англ. image), выраженный как внешним видом (причёска, экзотич. одежда и т. п.), так и театрализованным поведением на сцене.

Одной из причин возникновения П.-м. была реакция на усложнение популярной музыки и джаза, к-рые стали трудными для восприятия в качестве бытовой музыки. Предыстория П.-м. связана с распространением стиля «ритм-энд-блюз» (англ. rhythm-and-blues), сложившегося среди негр. населения дельты Миссисипи, а затем в Чикаго (1930-е гг.). Обычный 12-тактовый блюз исполнялся вокалистом и группой солирующих инструментов (гитара, иногда саксофон, электроорган) с максимальной интенсивностью звукового выражения, их поддерживал мощный ритмич. фон, основанный на тяжело акцентированной пульсации. Этот принцип получил название «биг-бит» (big beat). Атмосфера возбуждённости, сопутствовавшая исполнению в стиле «ритм-энд-блюз», активизировала аудиторию (в основном молодёжь), поддерживавшую исполнителей выкриками, хлопаньем, отбиванием такта. Широкую популярность приобрели развивавшие традиции сельского блюза Лайтнин Хопкинс, М. Уотерс, Блайнд Лемон Джефферсон и др., городского — Ти-Боун Уокер, Л. Джорден, Би Би Кинг, Р. Чарлз и др. Их творч. практика, а также практика джазовых оркестров (бэндов т. н. канзасского стиля, среди руководителей к-рых — Э. Кёрк, Дж. Мак-Шэнн, Э. Хоукинс), отличавшаяся подчёркнутой ритмич. пульсацией, привела к появлению в сер. 1950-х гг. коммерческого варианта «ритм-энд-блюза»—*рок-н-ролла*, быстро распространившегося в США и др. странах. Такие исполнители рок-н-ролла, как Б. Хейли, Ф. Домино, Ч. Берри, Литл Ричард и особенно Э. Пресли и «король твиста» Ч. Чеккерс стали кумирами подростков.

К кон. 1950-х гг. сформировался стиль «соул», возникший в результате слияния вок. исполнительства в стиле «госпел» (религ. песнопений, традиции к-рых зародились в сельских и городских церквах негр. общин), блюза и элементов «рока» (как стали сокращённо называть рок-н-ролл). Стиль «соул» отразил стремление к максимальной непосредственности выражения, к сочетанию интимности и экстатичности. В состав аккомпанирующего ансамбля вошли ударные инструменты афр. происхождения и электроинструменты. Среди представителей стиля «соул»— певцы Дж. Браун, О. Реддинг, Л. Мак-Кэн, певицы А. Франклин, Р. Флэк.

Возникновение собственно П.-м. связывается в первую очередь с творчеством англ. вок.-инстр. группы «Beatles» (см. *Битлз*), сформировавшейся к нач. 1960-х гг. Причиной огромной популярности ансамбля наряду с самобытным стилем пения, соединением голосов и т. д. явилось обращение к новой тематике из повседневной действительности с её большими и малыми проблемами (песни «Элинор Ригби», «День в жизни» и др.). На последующее развитие П.-м. оказало большое влияние распространение т. н. детройтского стиля, представленного негр. артистами С. Уондером, М. Геем и группой «Сюпримз». В сер. 60-х гг. появилось второе поколение рок-групп — «Rolling Stones», «The who» и др. в Великобритании, «Beach-boys», «The mamas and the papas», «Blood, sweat and tears» и др. в США.

Другое направление П.-м. развивало традиции, идущие от массового движения за возрождение нар. музыки в США и Великобритании. Это фольклорное движение (традиции «кантри мюзик», стили «хилбилли», «блугресс»), впитав в себя элементы «рока», образовало стиль «фолк-рок», основателем к-рого стал исполнитель собств. песен Б. Дилан. Его песни, отличающиеся широтой и серьёзностью проблематики, повлияли на исполнит. манеру ряда ансамблей («The byrds», «Sonny and Cher» и др.). Фольклорное движение внесло в П.-м. острую социальную тематику (антивоенные песни, песни протеста и др.). Предшественниками Дилана, а также певиц — представительниц «фолк-рок» Дж. Баэз, Б. Сент-Мэри считают В. Гатри и Пита Сигера — в США, Ю. Мак-Колла и Пегги Сигер —в Великобритании. Нек-рые музыканты (в т. ч. Дж. Хендрикс, Дж. Бейкер), используя влияние П.-м. на молодёжь, пропагандировали посредством её прогрессивные идеи. Возник т. н. подпольный (underground) рок, исполнители к-рого выступали с резкой социальной критикой действительности.

В 1965 на смену т. н. ударному (или тяжёлому — hard) року пришёл новый стиль, характеризующийся нарочито замедленным движением. Его развитие привело к появлению т. н. белого рока, по манере ис-

полнения несколько отличающегося от негритянского. В 1966 появилось направление т. н. нового рока, связанное с группами «The Doors», «The mothers of invention» в США, «The Kinks», «Led Zeppelin», «Deep purple» и др.— в Великобритании, лидеры к-рых — П. Тауншенд, Дж. Пейдж, Дж. Моррисон, Дж. Гарсиа и др. выступили с философскими, эстетич., социально-политич., религ. программами своего творчества. Возникли также «блюз-рок» (А. и Т. Тёрнеры), «Бах-рок», «ренессанс-рок», «блистательный» (glitter) рок (хаотические, сексуально извращённые шоу; их создали Д. Боуи и Э. Купер). Среди этих коллективов и исполнителей П.-м. некоторые сумели в условиях рыночной конкуренции выработать и утвердить свой стиль; это ансамбли «The 5th dimension», «Chicago», «America», «Santana», рок-оркестр «Mahavishnu» (рук. Дж. Мак-Лафлин), певцы П. Саймон и А. Гарфанкл, Дж. Уэбб, Г. Кэмпбелл, Р. Ньюмен, певицы Дж. Джоплин, Д. Уорик, Дж. Митчелл, К. Кинг, К. Саймон и др. Жестокая конкуренция, борьба за «выживание» заставляли исполнителей постоянно искать новые формы выразительности. Мн. артисты были вынуждены изменять установившиеся манеру и форму исполнения в угоду сомнительному новаторству. Новые виды П.-м. появляются чуть ли не ежемесячно. К нач. 1970-х гг. наблюдался самый обширный ассортимент П.-м. Среди общих тенденций — возросший интерес к музыке внеевроп. цивилизаций, а также попытки молодёжи США и Великобритании воспринять религ.-мистич. системы индуизма, зен-буддизма и синтоизма. Поиски новых, необычных тембров сделали П.-м. преим. инструментальной.

П.-м. вступила в конкуренцию с высокопроф. исполнителями джаза или эстрады, в свою очередь, оказав на них влияние (появился т. н. новый джаз, представленный композиторами и инструменталистами М. Дейвисом, О. Коулменом, Х. Хэнкоком, Э. Айлером, С. Тейлором, Х. Мэнном, Дж. Завинулом и др.). Своеобразным явлением П.-м. стала трансформация мьюзикла в рок-мьюзикл или оперу-рок. Её начало связывается с пост. рок-оперы «Волосы» Г. Макдермота (1967, это соч. и все др. поставлены в Нью-Йорке). Среди произв. этого рода — «Томми» П. Тауншенда (1970), «Спасение» П. Линка (1969), «Последние славные деньки Исаака» Н. Форд (1970), «Иисус Христос — суперзвезда» Л. Уэббера, «Годспелл» С. Шуорца (обе —1971), «Квадрофения» Тауншенда (1972) и др. От мьюзикла они отличаются использованием музыки типа «рок», а также всего арсенала приёмов и средств, сложившихся в П.-м. Им свойственны сюитность, эклектизм, заторможённость действия, специфич. пластика.

В 1970-е гг. ряд композиторов предпринял попытки применить нек-рые принципы П.-м. в соч. серьёзного жанра («Месса» Л. Бернстайна, произв. Д. Брубека, К. Штокхаузена, Л. Берио и др.). Среди представителей П.-м., в свою очередь, наметилось стремление войти в сферу серьёзной музыки, что привело к экспериментам в духе авангардизма: группа «The mothers of invention» (рук. Ф. Заппа), прошедшая путь от циничного гротеска —«рок-н-руж», «дека-рок» (декадентский) до т. н. непопулярного рока, испытав влияние творчества Э. Вареза, И. Ф. Стравинского, Дж. Кейджа; группы «США» (рук. Дж. Бэрд), «Нью-Йоркская рок-группа», выступавшая с крупнейшими симф. оркестрами США, и др. В кон. 1960-х гг. П.-м. стала использоваться в качестве культовой в протестантских и католич. церквах, гл. обр. в США и Великобритании (соч. Д. Брубека, В. Гуаралди и др.), а также в синагогах.

Грамзапись стала одной из осн. массовых (коммерческих) форм распространения П.-м. Она диктовала не только стиль и манеру, но и структуру произв. Применение сложных видов электроакустич. трансформаций, монтажа (включая естеств. шумы и звуки природы), наложений и коллажей (см. *Коллаж*) привело к тому, что нек-рые композиции могут существовать только в виде звукозаписей. Всегда сопутствующее доступным формам иск-ва в капиталистич. странах коммерческое начало сильно отразилось на П.-м. Импресарио, а также радио-, кино- и телепродюсеры и фирмы грамзаписи быстро превращают успех очередного стиля или группы в прибыль, ставя «продукцию» на поток «индустрии» развлечений и концернов звукозаписи. Проводятся десятки фестивалей. Особую известность приобрели фестивали в Вудстоке (штат Нью-Йорк, первый — «фестиваль любви и рока» в 1969, аудитория превышала 0,5 млн. чел.). Мн. из этих фестивалей сопровождались беспорядками, массовым употреблением наркотиков, насилиями и т. д.

Совр. формы П.-м. распространились практически по всему миру. В тех странах, где П.-м. активно взаимодействовала с фольклорными элементами, она принесла очевидный вред, так как её стали отождествлять с нац. этнич. материалом. Нек-рые формы художеств. выразительности совр. П.-м. (в основном технико-исполнительские) были восприняты и муз. культурами социалистич. стран.

Сложность оценки П.-м. как явления культуры связана с тем, что её эстетич. ценность и социальная роль неравнозначны. В области муз. языка П.-м. практически не дала ничего нового, во многом явившись шагом назад по сравнению с джазовой и популярной музыкой 1950—60-х гг. В то же время развитие П.-м. привело к появлению новых форм муз. экспрессии, новых видов взаимодействия исполнителей и аудитории и т. д. Именно поэтому наиболее интересные работы о П.-м. носят скорее социальный, нежели чисто музыковедческий, характер.

2-я пол. 1970-х гг. отмечена спадом распространения П.-м. и интереса к ней. Ряд её элементов вошёл в обиход «популярной музыки», нового джаза и т. д.

Лит.: Сигер Пит, Всемирный потоп «поп-музыки», «СМ», 1972, № 2; Шнеерсон Г., Поп-музыка в действии, там же, 1974, № 1; Ewen D., History of popular music, N. Y., [1961]; Shapiro N., ed., Popular music, v. 1—4, [N. Y.], 1964—68; Belz C., The story of rock, N. Y., 1969; Garland P., The sound of soul, Chi., 1969; Eisen L., ed., The age of rock: sounds of the American cultural revolution, N. Y., 1969; Roxon L., Rock Encyclopedia, N. Y., [1969]; Goldstein R., The Poetry of rock, N. Y., 1969; Hopkins J., The rock story, N. Y., 1970; De Mott B., Rock as salvation, в кн.: Pop culture in America, Chi., 1970; Shaw A., The world of soul, N. Y., 1970; Gillett Ch., The sound of the city, L., 1971; Jasper T., Understanding pop, L., 1972; Stambler I., Encyclopedia of pop, rock and soul, N. Y., [1974].

Дж. К. Михайлов.

ПОПО́В Валентин Николаевич [р. 21 IV (4 V) 1907, Верхняя Салда, ныне Свердловской обл.] — сов. певец (бас). Нар. арт. РСФСР (1959). В 1939 окончил Уральскую консерваторию по классу пения у Е. Е. Егорова; в том же году дебютировал в партии Мефистофеля на сцене Пермского оперного т-ра. В 1940 солист Свердловского т-ра оперы и балета, в 1941—42 — Свердловского радио, в 1942—46 — Башкирского, в 1946—1948 — Горьковского, в 1948—70 — Пермского т-ров оперы и балета. Обладает сильным голосом тёплого тембра, отличной дикцией. Как исполнителю П. наиболее близки партии, насыщенные драматизмом, среди лучших — Борис Годунов, Мельник, Филипп II; Ременюк («Семён Котко»); др. партии — Кочубей, Кончак, Галицкий, Досифей, Сусанин; Сторожев («В бурю» Хренникова), Гермоген («Иван Болотников» Степанова; Гос. пр. СССР, 1951), Берсенев («Заря» Молчанова), Монтанелли («Овод» Спадавеккиа), Неизвестный («Маскарад» Толстого). С 1970 преподаватель Пермского муз.-педагогич. уч-ща № 2.

Лит.: Громыко Г., Путь большой и славный, «Кировская правда», 1961, 30 авг.

ПОПО́В Гавриил Николаевич [30 VIII (12 IX) 1904, Новочеркасск — 17 II 1972, Репино, под Ленинградом] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1947). В 1917—22 учился в Донской консерватории (Ростов-на-Дону) по классам фп. и композиции у М. Л. Прессмана; слушал лекции и получал консультации по композиции у М. Ф. Гнесина. В 1922—30 учился в Ленингр. консерватории по классу фп. у Л. В. Николаева, композиции — у В. В. Щербачёва; в 1922 — на архитектурном ф-те 2-го Ленингр. политехнич. ин-та; в 1923—24 — в лит. разряде Ленингр. ин-та истории иск-в. В 1924—27 пианист-импровизатор Ленингр. студии пластич. танца. В 1927—31 преподаватель Ленингр. центр. муз. техникума (фп. и композиция). Концертировал как пианист. С 1943 жил в Москве.



Музыке П. свойствен экспрессивный, ярко национальный, мужественный характер. Позднее в его творчестве усилились черты эпичности, распевности, что было связано с обращением композитора к хор. жанрам. Сотрудничал с ведущими кинорежиссёрами (38 фильмов) — братьями Васильевыми («Чапаев», 1934), Н. А. Зархи, И. Е. Хейфицем, Ф. М. Эрмлером, С. М. Эйзенштейном, Э. И. Шуб, А. П. Довженко («Поэма о море», 1958) и др.

Соч.: опера — Александр Невский (1941, не оконч.); для солистов, хора и орк. — увертюра-кантата К победе (сл. С. М. Городецкого, 1944), поэма Былина про Ленистов и хора a cappella — 4-я симфония (Слава отчизне, 1949); для орк.— 5 симфоний (1-я 1928—35, 2-я пр. на Всесоюзном конкурсе им. 15-летия Октября; 2-я — Родина, 1943, осн. на музыке к фильму «Она защищает родину», Гос. пр. СССР, 1946; 3-я—на исп. темы, из музыки к фильму «Испания», 1936; 5-я Пасторальная, 1956; 6-я Праздничная, 1969); для инструмента с орк. — Концерт-поэма (для скр., 1937), Симфоническая ария памяти А. Н. Толстого (для влч. и струн. орк., 1946); камерно-инстр. ансамбли — Песня для скр. и фп. (1927); Мелодия для влч. и фп. (1941); струн. квартет (1951), септет для флейты, кларнета, фагота, трубы, скр., влч. и к-баса (1927); для фп.— Образы (1925), Большая сюита (1928), 2 мазурки-каприса (1944), 2 пьесы (1947), 2 сказки (1948), 3 лирич. поэмы (1954); для голоса и фп.— 2 вокализа (1926—1927), 2 лирических стихотворения А. С. Пушкина (1938), 2 романса для тенора (сл. М. А. Левашова, 1948), Москва, праздничный вальс (сл. Левашова, 1948) и др.; для хора a cappella — сюита для детского хора Край наш родной (сл. Левашова, А. И. Машистова, А. А. Прокофьева, 1948), поэма Народам — мир (сл. А. Филатова, 1950), поэма-кантата Славься, партия родная! (сл. Машистова, 1952), Простой человек, коммунист (сл. С. Рустама, 1959), 5 терских казачьих хоров (слова народные и Л. Н. Толстого из повести «Казаки», 1961), хоры на сл. А. А. Бестужева и К. Ф. Рылеева, Пушкина, М. А. Светлова, В. А. Рождественского, С. Я. Алымова, Ли Цаи и др.; музыка к радиопостановкам и драм. спектаклям (св. 10).

Лит.: Беляев В., Гавриил Попов, «Жизнь искусства», 1928, № 1; Оголевец А., Вторая симфония Г. Попова, в сб.: Советская музыка, вып. 5, М., 1946; Бернандт Г., Г. Н. Попов, в кн.: Советские композиторы—лауреаты Государственных премий, М., 1952; Богданов-Березовский В. М., Никитина Е. Ф., Советские композиторы — лауреаты Государственных премий, Л., 1954; Медведев А., Мастер хорового письма, «СМ», 1961, № 11; Богданов-Березовский В., Богатство творческой натуры, там же, 1964, № 9; Вульфиус П., Пятая симфония [Г. Попова], в кн.: Советская симфония за 50 лет, Л., 1967.

ПОПО́В Иннокентий Евгеньевич (р. 20 VIII 1923, Казань) — сов. музыковед. Кандидат философских наук (1972). Чл. КПСС с 1952. Окончил в 1947 теоретико-композиторский ф-т Моск. консерватории (у В. А. Цуккермана), в 1952 — аспирантуру по специальности история музыки (рук. В. А. Цуккерман и Н. В. Туманина). С 1947 лит. сотрудник, зав. отделом, чл. редколлегии, в 1961—72 зам. гл. ред. газ. «Советская культура». С 1974 гл. ред. журн. «Музыкальная жизнь». Автор мн. статей, посв. сов. муз. иск-ву, опубликованных в газетах, журналах, науч. сборниках.

Соч.: «Декабристы» [Ю. А. Шапорина], в сб.: Советская музыка, [вып. 1], М., 1956; Симфония А. Эшпая, «СМ», 1960, № 4 (совм. с И. Шехониной); Эмиль Гилельс. К 50-летию со дня рождения, «МЖ», 1966, № 19; «Казнь Степана Разина» [Шостаковича], там же, 1967, № 19; Некоторые черты социалистического реализма в советской музыке, М., 1971, и др.

И. М. Ямпольский.

ПОПО́В Михаил (р. 21 IX 1899, Плевен) — болг. певец (бас). Нар. арт. НРБ (1947). Занимаясь на юридич. ф-те Софийского ун-та, брал уроки пения у И. Вульпе; участвовал в спектаклях Софийской нар. оперы. Совершенствовался у Ф. де Лючии и у Роша в Неаполе. Выступал в городах Италии (был партнёром Б. Джильи и Т. Скипа). В 1927—66 солист Софийской нар. оперы. С 1968 профессор Болг. гос. консерватории в Софии. П. пел в крупнейших оперных т-рах Зап. Европы, в Китае; в СССР — в 1948, 1952, 1953, 1958. Партии: Кончак и Галицкий, Гремин, Пимен, Сусанин, Мельник; Кутузов («Война и мир»), Мефистофель, Фальстаф; Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Зарастро, Осмин («Волшебная флейта», «Похищение из сераля» Моцарта). Пел в традициях итал. школы бельканто. Исп. П. отличалось высокой муз. культурой, точностью фразировки, своеобразием трактовок. Особенно удавались П. спокойно-величавые образы, однако он успешно исполнял и комич. партии (Кецал из «Проданной невесты» Сметаны). Димитровская пр. (1949, 1950).

Лит.: Бикс-Дякова Р., Михаил Попов. Народен артист, София, 1959.

А. Абаджиев.

ПОПО́В Саша (11 VII 1899, Русе — 18 VIII 1976, Пассадена) — болг. скрипач и дирижёр. Нар. арт. НРБ (1952). С 4 лет учился игре на скрипке у отца, с 7 лет выступал в концертах. С 1906 изучал скр. игру под рук. К. Приля и О. Шевчика в Венской консерватории. С 1910 гастролировал в Загребе, Петербурге и Одессе (1913); в 1925—28 совершал турне по странам Зап. Европы. С 1928 профессор по классу скрипки Гос. муз. академии в Софии. Среди учеников — В. Стефанов, П. Христосков, Л. Янков. Игра П., одного из лучших болг. скрипачей 10—20-х гг., отличалась блестящей техникой и мягкостью тона. В его обширном репертуаре глубинной интерпретаций выделялось исп. произв. Н. Паганини, И. Брамса, П. И. Чайковского. Продолжая концертировать как скрипач, с 1928 выступал и как дирижёр. В том же году организовал в Софии Академич. симф. оркестр, на основе к-рого позднее сформировался оркестр Софийской филармонии. В 1931—33 дирижировал спектаклями Софийской нар. оперы, с 1936 — Царским воен. оркестром. Руководил симф. оркестрами Варны (1945—46), Софии (филармонич., 1946—56), организованными им оркестрами в Плевене (1953) и Русе (1959—60). Много гастролировал как дирижёр в странах Европы, Сев. и Юж. Америки, Африки; в 1955 выступал в СССР. Как дирижёр отличался непосредственностью, большой эмоциональностью. Димитровская пр. (1950).

А. Абаджиев.

ПОПО́В Сергей Сергеевич [2 (14) XII 1887, Москва — 5 III 1942] — сов. музыковед. В 1906—10 учился на математич. ф-те Моск. ун-та. Музыкой занимался под рук. И. Р. Порубиновского и В. А. Золотарёва. С 1922 работал в Москве в Радиокомитете, Большом т-ре; в 1925—30 — в Муз. секции Гос. академии художеств. наук (ГАХН), в 1930—35 — в Музгизе. Работы П.— гл. обр. публикации неизвестных материалов о жизни и творчестве рус. композиторов. Восстановил оперу П. И. Чайковского «Воевода» по оркестровым голосам, обнаруженным им в архиве Большого т-ра (совм. с П. А. Ламмом).

Соч.: Письма П. И. Чайковского к А. И. и Н. А. Губерт, в кн.: Прошлое русской музыки. Материалы и исследования, [т.] 1 — П. И. Чайковский, П., 1920; Переписка Чайковского с Бесселем, «К новым берегам», 1923, № 1, 2; Письма П. И. Чайковского к Бесселю, «Музыкальная новь», 1923, № 1, 3; Пребывание Рихарда Вагнера в Москве и его московские концерты в 1863 г., в кн.: История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 1, М., 1924; Неизданные сочинения и работы С. И. Танеева. (Археографический очерк), в сб.: С. И. Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К десятилетию со дня его смерти. 1915—1925, М., 1925; Гёте в русской музыке.

в кн.: Литературное наследство, т. 4—6, М., 1932; Русская музыка на тексты Гёте. Библиографический указатель, там же; Новое о забытых музыкальных произведениях П. И. Чайковского, «СМ», 1933, № 6; Новое о Вагнере в России, там же, 1934, № 11; А. А. Алябьев, там же, 1937, № 5; Забытый романс А. Есаулова на текст Пушкина, там же; А. Н. Островский и П. И. Чайковский, в кн.: А. Н. Островский и русские композиторы. Письма, М.— Л., 1937; Музыкальные сочинения на сюжеты А. Н. Островского, там же, и др. *И. М. Ямпольский.*

ПОПО́В Тодор (р. 23 I 1921, Дряново) — болг. композитор. Нар. арт. НРБ (1974). Окончил теоретич. ф-т Гос. муз. академии (позднее — Болг. гос. консерватория) в Софии (1949) и аспирантуру (по композиции) под рук. Е. К. Голубева в Моск. консерватории (1957). Работал дирижёром оркестра Военного т-ра (1945—46), был композитором Ансамбля песни и пляски Мин-ва внутр. дел в Софии. В 1950—52 преподавал в Болг. гос. консерватории гармонию (ассистент кафедры). В 1955—62 ред. журн. «Пионерски ръководител». В 1962—69 1-й секретарь Союза болг. композиторов (с 1972 — ответств. секретарь). Среди произв. П. наибольшую известность получили массовые песни, отличающиеся мелодич. разнообразием (наиболее популярна — из кинофильма «Утро над родиной»). В песенном творчестве использует интонации гор. лирич., а также крестьянской нар. песни. Среди соч. крупных форм — оратория «Светлый праздник» («Светъл празник»), кантата «Песня о Большом дне» («Песен на големия ден», 1968), симф. картина «Рожен», сюита «Далёкое детство» («Далечно детство», 1957), 2 струн. квартета, хоры. Димитровская пр. (1952, 1959).

Лит.: Леденёв Р., Авторский концерт Тодора Попова, «СМ», 1957, № 8. *А. Абаджиев.*

ПОПО́В Юрий Лазаревич (р. 14 IX 1929, станица Зеленчукская Ставропольского края) — сов. певец (драм. баритон). Нар. арт. РСФСР (1974). Чл. КПСС с 1966. В 1959 окончил Саратовскую консерваторию по классу пения у А. И. Быстрова. Ещё студентом в 1956 дебютировал на сцене Саратовского т-ра оперы и балета; с этого же года солист т-ра. Партии: Князь Игорь; Грязной («Царская невеста»), Демон, Риголетто; Яго («Отелло»), Скарпиа; Моймир («Святополк» Сухоня), Князо («Даниэ»), Листрат («В бурю»). *В. И. Зарубин.*

ПОПО́ВА Илка (р. 1 VIII 1905, София) — болг. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. НРБ (1951). Пению училась у И. Вульпе в Гос. муз. академии в Софии (1922—26), совершенствовалась в Милане у Ф. Танары (1926—29). Дебютировала в 1929 в Софийской нар. опере (партия Амнерис). Совершенствовалась у П. Вага в Париже. Пела в оперном т-ре в Бордо, затем в «Гранд-Опера» в Париже и на оперных сценах др. городов Франции. С 1932 солистка «Гранд-Опера», с 1937 — «Ла Скала» (Милан). Гастролировала во мн. городах Европы (была партнёршей Б. Джильи и Т. Скипы; выступала с оркестрами под упр. А. Тосканини). С 1940 солистка Софийской нар. оперы. Обладает голосом сильным и гибким, красивого своеобразного тембра, ярким артистич. темпераментом; в исп. П. выделялись партии драм. характера. Партии — Амнерис, Кармен, Азучена, Далила, Графиня; Шарлотта («Вертер»), Солоха («Черевички» Чайковского), Ефросинья («Момчил» Л. Пипкова) и др. Димитровская пр. (1951).

Лит.: Бончев М., Срещите на Илка Попова, София, 1972. *А. Абаджиев.*

ПОПО́ВА Катя (21 I 1924, Плевен — 24 XI 1966) — болг. певица (лирич. сопрано). Нар. арт. НРБ (1965). Окончила Гос. муз. академию (1947), где училась пению у М. Мариновой-Цибулки, К. Спиридоновой и А. Димитрова. Дебютировала в Софийской нар. опере в 1947. Выступала в Большом т-ре (проходила стажировку в 1955—56; гастролировала в 1961 и 1963) в Москве, в «Гранд-Опера» (1957—58) и «Опера комик» в Париже и др. Получила 1-ю премию на 4-м Всемирном фестивале молодёжи в Бухаресте (1953) и 2-ю премию на 2-м конкурсе вокалистов в Праге (1954). Голос П. отличался исключительным по красоте тембром, мягкостью, теплотой. Обладала ярким сценич. дарованием. Партии: Микаэла, Татьяна, Мими; Марженка («Проданная невеста» Сметаны), Маргарита; Наташа Ростова («Война и мир»), Настя («Семья Тараса» Кабалевского), Кремена («Ивайло» Големинова) и др. Димитровская пр. (1959). Погибла в авиац. катастрофе близ Братиславы. *А. Абаджиев.*

ПОПО́ВА Любовь Васильевна (р. 24 II 1925, Минусинск Красноярского края) — сов. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. УССР (1976). Чл. КПСС с 1975. Училась пению у М. И. Михайлова в Харьковской муз. школе для взрослых. С 1949 солистка Харьковского т-ра оперы и балета. Среди партий: Графиня, Ваня, Ратмир, Кончаковна, Марина Мнишек, Кармен, Амнерис, Эболи («Дон Карлос»), Одарка («Запорожец за Дунаем»), Мать («Катерина» Аркаса), Стеха, Соломия («Назар Стодоля», «Богдан Хмельницкий» Данькевича), Аксинья («Тихий Дон»).

ПОПО́ВА Татьяна Васильевна [р. 22 IX (5 X) 1907, Петербург] — сов. музыковед и фольклорист. Кандидат искусствоведения (1956). В 1928 окончила Первый муз. техникум, в 1932—ист.-теоретич. ф-т Моск. консерватории. В 1955—63 ст. науч. сотрудник Ин-та истории иск-в (Москва). Участвует в работе фольклорной комиссии СК СССР. Автор глав в учебнике «Советская музыкальная литература» (М., 1972), популярных биографий композиторов (в серии «Школьная библиотека») — «Й. Гайдн» (1938), «М. П. Мусоргский» (1939), «Бородин» (1953), «Моцарт» (1957). С 1927 преподавала в муз. школах, в Вечерней рабочей консерватории, в 1938—48 ассистент кафедры истории музыки народов СССР в Моск. консерватории, с 1968 в Муз. педагогич. ин-те им. Гнесиных (спецкурсы — Народное музыкальное творчество, История русской музыки), в 1966—72 одноврем. работала в Моск. ин-те культуры.

Соч.: Музыкальные жанры и формы, М.— Л., 1951, ²1954; Русское народное музыкальное творчество, вып. 1—3, М., 1955—1957, ²вып. 1—2, 1962—64; О песнях наших дней, М., 1969; Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века, М., 1976; Основы русской народной музыки, М., 1977.

ПОПО́ВИЧ (Popovici) Дору (р. 17 II 1932, Решица) — рум. композитор и музыковед. В 1944—50 брал частные уроки музыки у Л. Русу. В 1955 окончил Бухарестскую консерваторию, занимался у М. Андрику и М. Жоры (композиция), З. Ванчи (история музыки), П. Константинеску и Й. Киреску (теоретич. дисциплины). Посещал летние курсы новой музыки в Дармштадте (1968). С 1968 муз. редактор Рум. радио и телевидения в Бухаресте.

Соч.: оперы — Прометей (1964, Рум. т-р оперы и балета, Бухарест), Марианна Пинеда (по Гарсиа Лорке, 1966, Рум. радио), Допрос на рассвете (Interogatoriul din zori, 1974, Галац); хореографич. поэма Свадьба («Nunta», 1970); для солистов, хора и орк. — кантаты, в т. ч. Августовская ночь (Noapte de august, 1959), Хвала Палестрине (Omagiu lui Palestrina, 1966), Памяти поэтессы Марианны Думитреску (In memoriam poetae Mariana Dumitrescu, 1967), поэма Моя родина (Patria mea, 1959); для орк.— 4 симфонии (1962; Шпильберг, 1966; Византийская, 1968; памяти Н. Йорги, 1973), триптих (1955), концерт (1960), Византийская поэма (1968), Кодекс Кайони (для струн. орк., 1968); камерные ансамбли, в т. ч. фп. трио (1970), струн. квартет (1954, 2-я ред. 1964), струн. квинтет Хвала Цукулеску (Omagiu lui Ţăculescu, 1967); произв. для фп.; хоры, романсы на стихи М. Эминеску, Т. Аргези, Л. Блага и др.

Лит. соч.: Muzica corală românească, Buc., 1966; Inceputurile muzicii culte românești, [Buc.], 1967 (совм. с С. Mierеanu); Gesualdo di Venosa, Buc., 1969; Muzica, românească contemporană, [Buc., 1970]. *Р. Э. Лейтес.*

ПОПО́ВИЧ-БА́ЙРЕЙТ (Popovici-Bayreuth) Дмитрие (19 VII 1860, Бырлад — 6 IV 1927, Клуж) — рум. певец (баритон), вок. педагог, муз. деятель. Учился пению в Бухарестской консерватории у Дж. Штефанеску, совершенствовался в Венеции у Стилва-Сеннор и в Венской консерватории у Гюнсбахера. Дебютировал в 1881 на сцене Нац. т-ра в Бухаресте, в 1889 исполнил партию Вольфрама («Тангейзер») в Новом нем. т-ре в Праге. Видный оперный певец, П.-Б. выступал в крупнейших оперных т-рах мира [Вена, Мадрид,

Петербург (1887—88), Берлин, Гамбург, города Сев. Америки, Румынии, Трансильвании]. Пел в операх под упр. Г. Малера, К. Мука, В. Дамроша. В период расцвета деятельности (1890-е гг.) П.-Б. был известен как выдающийся интерпретатор оперных партий в вагнеровских произв. (по приглашению Козимы Вагнер с 1892 П. неск. лет выступал в Байрёйте, где с большим успехом исп. мн. партии в операх Вагнера под упр. Х. Рихтера и Зигфрида Вагнера; отсюда его прозвище «байрёйтский», ставшее частью его фамилии). В репертуаре П.-Б. было св. 70 партий, в т. ч. Тельрамунд («Лоэнгрин»), Клингзор («Парсифаль»), Вольфрам («Тангейзер»), Альберих, Вотан («Кольцо нибелунга»), Ганс Сакс («Нюрнбергские мейстерзингеры»), Голландец («Летучий голландец»), Фигаро, Дон Жуан, Риголетто, Эскамильо, Тонио; Ренато («Бал-маскарад»). Выступал как камерный певец. С 1904 жил в Бухаресте, в 1904—19 директор и профессор Бухарестской консерватории. Среди его учеников — видные вокалисты А. Костеску-Дука, Г. Габриелеску, Дж. Никулеску-Басу, Г. Теодореску, Л. Поп, Дж. Фолеску. Один из основателей и первый директор Рум. оперы в Клуже (1919—27).

Lит.: Sbârcea G., Olariu C., D. Popovici-Bayreuth, artist şi animator (1859—1927), Cluj, [1957]; Sbârcea G., D. Popovici-Bayreuth, «Cîntăreţul pribeag», Buc., 1965. *Р. Э. Лейтес.*

ПО́ППЕР (Popper) Давид (18 VI 1843, Прага — 7 VIII 1913, Баден, близ Вены) — чеш. виолончелист. Окончил в 1861 Пражскую консерваторию по классу виолончели у Ю. Гольтермана. Дебютировал как солист в том же году. Гастролировал с 1863 в странах Европы, неоднократно в России (с 1865). В 1862—1863 был камерным музыкантом Придв. капеллы в Лёвенберге, в 1868—73 солист оркестра Венской придв. оперы. Играл в квартете под рук. И. Хельмесбергера-младшего (в него входили также А. Бродский, С. Бахрих), выступал (до 1886) в ансамблях с Ф. Листом, И. Брамсом, А. Г. Рубинштейном, С. Ментер (жена П. в 1872—86), А. Н. Есиповой (фп.); О. Недбалом (альт); Ф. Ондржичеком, Е. Хубаем (играл с ним также в квартете) и Л. Ауэром (скрипка). Был первым исполнителем виолончельного концерта Р. Шумана (1867). С 1886 профессор (по рекомендации Листа) Академии музыки в Будапеште, где до конца жизни руководил виолончельным и квартетным классами. П.— один из крупнейших виолончелистов своего времени; его игра захватывала романтич. приподнятостью, взволнованностью, полнотой чувств, отличалась красивым, сочным тоном, выразительностью и изяществом фразировки, блестящей, виртуозной и в то же время элегантной техникой. Среди соч. (в их числе 2 струн. квартета) — много произв. для виолончели: 4 концерта с оркестром, реквием для 3 виолончелей с оркестром, Фантазия на темы укр. песен, 4 сюиты для виолончели с фп. и с оркестром, в т. ч. «В лесу» («Im Walde»), ряд программных соч. романтич. характера, в т. ч. виртуозные пьесы «Прялка» («Das Spinnlied»), «Танец эльфов» («Elfentanz»), «Охота» («Die Jagd»), «Тарантелла», вошедшие в репертуар виолончелистов. Написал концерт для виолончели C-dur по эскизам Й. Гайдна и каденцию к его концерту; издал сборник собств. каденций к классич. виолончельным концертам и ряд транскрипций. В пед. практике широко применяются его 40 этюдов большой трудности соч. 73 («Hohe Schule des Violoncellspiels»).



Lит.: Urie B., Čestí violoncellisté (XVIII — XX století), Praha, 1946, c. 78—81. *Л. С. Гинзбург.*

ПОПУ́РРИ (франц. pot-pourri, букв.— смешанное блюдо, всякая всячина) — инстр. пьеса, составленная из популярных мотивов оперы, оперетты, балета, из мелодий определённого композитора, из нар. песен, танцев, маршей, муз. номеров из кинофильмов и т. п. Эти мелодии в П. не развиваются, но следуют одна за другой; между отд. мелодиями вводятся короткие связки, осуществляющие модуляции и тематич. переключение. П. получили распространение в 19 в., они создавались для разл. инстр. составов, чаще всего для эстр. и дух. оркестров. До 19 в. существовали и др. формы П. Первое муз. соч., к к-рому было применено это название,— пьеса из 3-го сборника песен, опубликованного в 1711 франц. издателем К. Балларом. Эта пьеса представляла собой *кводлибет* из начальных отрывков неск. сельских песенок. Вскоре после этого П. приобрело вид последования мелодий неск. разл. популярных песен с новой, объединяющей их подтекстовкой, нередко очень «вольного» характера. Самые ранние инстр. П. появились во Франции примерно в сер. 18 в. Незадолго до Великой франц. революции большую известность завоевало т. н. «Французское попурри» («Pot-pourri y français»), выпущенное парижским издателем Боуином и состоявшее из ряда небольших пьес, в основе к-рых лежали танц. жанры того времени. С нач. 19 в. инстр. П. получило распространение в Германии и др. европ. странах. Самые ранние нем. образцы П. принадлежат И. Б. Крамеру.

ПОРО́ЖЕК — деталь смычковых и нек-рых щипковых муз. инструментов, ограничивающая звучащую часть струны и поднимающая струну над грифом на требуемую высоту. Обычно делается из чёрного дерева; у щипковых и нек-рых старинных смычковых инструментов встречаются П. из кости. П. прикленвается к верхнему концу грифа у головки инструмента (верхний П.) или вклеивается в середину нижнего края деки, служа опорой для петли подгрифка (нижний П.). У инструментов массового производства, имеющих пластмассовый гриф, верхний П. составляет с ним одно целое. Имеет желобки, в к-рых располагаются струны.

ПО́РПОРА (Pórgora) Никола Антонио Джачинто (17 VIII 1686, Неаполь — 3 III 1768, там же) — итал. композитор, капельмейстер и вок. педагог. Воспитывался в консерватории (приюте) «Дей повери ди Джезу Кристо» в Неаполе (ученик Г. Греко, О. Кампаниле). В 1708 в Неаполе была пост. его первая опера «Агриппина» (т-р «Сан-Бартоломео»). До 1724 работал в этом же городе, был учителем пения в консерватории «Сант-Онофрио» (среди его учеников — певцы Каффарелли и Фаринелли). В 1726—55 жил в Венеции, Вене (здесь у него брал уроки Й. Гайдн), Лондоне (возглавлял оперный т-р, конкурировавший с т-ром, руководимым Г. Ф. Генделем), Дрездене (был придв. капельмейстером). Возвратившись в Неаполь (1760), был капельмейстером кафедрального собора, а также директором консерватории «Сант-Онофрио».

П.— характерный представитель *неаполитанской оперной школы*. Его оперное творчество оказало существ. влияние на современников в Италии и за её пределами. П. развивал сложившийся в его время тип итал. оперы-серна с её мифологич. и историко-легендарными сюжетами, трактованными весьма условно, господством сольного, зачастую виртуозного, пения.

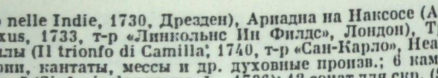
Соч.: оперы (св. 50), в т. ч. Василий — правитель Востока (Basilio, re d'Oriente, 1713, т-р «Фьорентини», Неаполь), Ариадна и Тесей (1714, Придв. т-р, Вена), Береника — царица Египта, или Спор любви и политики (Berenice, regina d'Egitto, overo Le gare di amore e di politica, 1718, Рим), Фемистокл (1718, Придв. т-р, Вена), Аделаида (1723, Рим), Семирамида, ассирийская царица (Semiramide, regina dell'Assiria, 1724, т-р «Сан-Бартоломео», Неаполь), Гризельда (1724, Лейпциг), Покинутая Дидона (Didone abbandonata, 1725, Редко-нель-Эмилия), Сифаче (1725, Герцогский т-р, Милан), Эций (1728, «Сан-Джованни Кризостомо», Венеция), Узаконенная Семирамида (La Semiramide riconosciuta, 1729, там же), Тамерлан (1730, Турин), Митридат (1730, т-р «Капраника», Рим), Александр в Индии (Ales-

sandro nelle Indie, 1730, Дрезден), Ариадна на Наксосе (Ariadne in Naxus, 1733, т-р «Линкольнс Ин Филдс», Лондон), Триумф Камиллы (Il trionfo di Camilla, 1740, т-р «Сан-Карло», Неаполь); оратории, кантаты, мессы и др. духовные произв.; 6 камерных симфоний (Sinfonie de camera, L., 1736); 12 сонат для скр. (Sonate XII di violino, W., 1754); пьесы для клавира и др.

Лит.: Kretzschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919 (рус. пер.— Кречмар Г., История оперы, Л., 1925); Walker F., A chronology of the life and works of Nicola Porpora, «Italian Studies», 1951, v. 6; Prota-Giurleo U., Per una esatta biografia di Nicolo Porpora, «La Scala», 1957, gennaio.
Т. Н. Соловьёва.

PORTAMENTO (портаме́нто, итал., от portare la voce — переносить голос; франц. port de voix) — в игре на смычковых инструментах способ исполнения мелодии при помощи замедленного скольжения пальца по струне от одного положения к другому. Близко к *глиссандо;* однако если указание на глиссандо даётся самим композитором в нотном тексте, то использование Р., как правило, предоставляется на усмотрение исполнителя. Применение Р. определялось в первую очередь развитием на скрипке позиционной игры и обусловленной этим необходимостью достижения при переходе из позиции в позицию плавного соединения звуков в кантилене. Поэтому использование Р. неразрывно связано с *аппликатурой*, аппликатурным мышлением исполнителя. Во 2-й пол. 19 в., с развитием виртуозной техники игры, возрастающим значением в инстр. музыке тембра, Р. в сочетании с *вибрато* начинает играть всё более важную роль, давая возможность исполнителю разнообразить и варьировать окраску звуков. Распространённым приёмом выразит. игры Р. становится лишь в 20 в., приобретя новый смысл в исполнит. практике Э. Изаи и особенно Ф. Крейслера. Последний применил в сочетании с интенсивным вибрато, разл. рода акцентами смычка и приёмом portato широкую и разнообразную гамму оттенков Р. В отличие от классич. Р., значение к-рого сводилось лишь к плавному соединению звуков, в современном исполнительстве Р. стало одним из важнейших средств художественной интерпретации.

Практически возможны след. виды Р.:



В первом случае скольжение производится пальцем, берущим начальный звук, а последующий, более высокий, берётся другим пальцем; во втором — скольжение производится в основном пальцем, берущим высокий звук; в третьем — скольжение и извлечение начального и последующего звуков осуществляется одним и тем же пальцем. В художеств. отношении возможность применения разл. способов исполнения Р. целиком определяется интерпретацией данного муз. отрывка, муз. фразы и индивидуальным вкусом исполнителя, т. к. каждый из приведённых способов исполнения Р. сообщает звучанию особую окраску. Поэтому, используя тот или иной способ, исполнитель может придать разл. оттенок звучания одной и той же муз. фразе. Неоправданное употребление вок. и инстр. Р. приводит к манерности исполнения.

Лит.: Ямпольский И., Основы скрипичной аппликатуры, 2М., 1955, с. 172—78.
И. М. Ямпольский.

ПОРТАТИВ (нем. Portativ, букв.— переносный, от лат. porto — ношу, переношу; итал. organetto, organino) — малый переносный *орган* с 1 мануалом объёмом до 24 клавиш. Трубы П. обычно лабиальные, металлические, иногда деревянные. П., имевший только язычковые трубы, назывался *регаль*. Органист держал инструмент на колене или носил его на перевязи через плечо, на ходу играя правой рукой на клавиатуре, а левой накачивая воздух в мех. П. был известен в антич. Греции и Византии; получил широкое распространение в Зап. Европе в 13—16 вв. Использовался в ансамбле с др. инструментами, в т. ч. для аккомпанемента танцам; широко применялся жонглёрами, менестрелями и др. бродячими музыкантами. Звучание П. нежное, светлое, лёгкое.

Лит.: Hickmann H., Das Portativ, Kassel, 1936; Quoika R., Die Orgelwelt um A. Bruckner, Ludwigsburg, 1966.
Л. И. Ройзман.



Святая Цецилия, играющая на портативе. Работа неизвестного мастера. Кёльн, около 1510.

PORTÁTO (портáто, итал., от portare — нести, выражать, утверждать; франц. louré) — способ исполнения, средний между *legato* и *staccato*: все звуки исполняются подчёркнуто, в то же время отделены друг от друга небольшими паузами «дыхания». Р. обозначается сочетанием точек staccato или (реже) чёрточек с лигой.

На струн. смычковых инструментах Р. обычно исполняются на одном движении смычка. Придаёт музыке черты декламационности, особой приподнятости. Один из ярких примеров применения Р.— медленная часть струн. квартета Бетховена ор. 131 (Р. у всех 4 инструментов). Р. было известно ещё в 18 в. (описано в трудах И. И. Кванца, Л. Моцарта, К. Ф. Э. Баха и др.), в то же время термин «Р.» вошёл в обиход лишь в нач. 19 в. Изредка вместо Р. применяется обозначение ondeggiando; зачастую Р. ошибочно смешивают с *portamento*.

ПО́РТЕР (Porter) Коул (9 VI 1892, Перу, штат Индиана — 15 X 1964, Санта-Моника, Калифорния) — амер. композитор. Окончил Йельский ун-т (1913), учился в муз. школе Гарвардского ун-та (1914—15). В 1916—1928 жил гл. обр. в Европе. Совершенствовался в «Схола канторум» у В. д'Энди. Начал сочинять песни (студенческие) в годы учёбы. Вскоре проявил себя как мастер популярной музыки, особенно успешно работал в жанре лирич. песни (писал музыку и тексты, отличавшиеся оригинальностью, тонкостью вкуса, изяществом, часто ироничные). Мн. песни П. исполняются мастерами эстрады разных стран. Лучшие из них: «Ночь и день» («Night and day»), «Что ты со мной делаешь!» («You do something to me»), «Что за штука эта любовь» («What's this thing called love»), «Продажная любовь» («Love for sale»), «Я полон тобой» («I've got you under my skin»), «Я думаю только о тебе» («I concentrate on you»), «Ты жестока со мной» («I get a kick out of you»), «С этого мгновения» («From this moment on»), «Я люблю Париж» («I love Paris»). П.— автор ряда мьюзиклов, пост. в бродвейских т-рах, затем и на сценах мн. др. т-ров США и стран Европы. Особенно популярны «Целуй меня, Кэт!» (более 1000 спектаклей; неоднократно ставился в СССР) и «Канкан» (ок. 900 спектаклей). Мн. мьюзиклы впоследствии были экранизированы. П. писал также музыку к кинофильмам (в т. ч. к фильму «Высшее общество» — «High society») и телевизионным постановкам. О П. снят биографич. фильм «Ночь и день» («Night and day»).

Соч.: мьюзиклы (все 1-е пост. в Нью-Йорке) — Хитчи-Ку (Hitchy Koo, 1919), 50 миллионов французов (50 million Frenchmen, 1929), Весёлый разведённый (Gay divorcee, 1932), Что-то происходит (Anything goes, 1934), Была леди Дюбарри (Dubarry was a lady, 1939), Целуй меня, Кэт! (Kiss me, Kate!, 1948), Канкан (Can-Can, 1953), Шёлковые чулки (Silk stockings, 1955).

Лит.: Hubler R., The Cole Porter story, Cleveland, 1965; Fells G., The life that late he led. A biography of Cole Porter, N. Y., 1967.
Дж. К. Михайлов.

ПОРТУГА́Л (Portugal), Португал да Фонсека (Portugal da Fonseca) Маркуш Антонью (24 III 1762, Лисабон — 7 II 1830, Рио-де-Жанейро) — португ. композитор и дирижёр. Учился пению, игре на органе, композиции с 1771 у Ж. ди Созы Карвалью в Патриаршей семинарии в Лисабоне. Служил церк. органистом в Патриаршей церкви в Лисабоне (ок. 1780). В 1785—92 был дирижёром в «Театру ду Салитри», где пост. первые оперы П., принёсшие ему известность. В 1792—1800 жил в Италии. В 1800—10 работал в Лисабоне, дирижировал оркестром т-ра «Сан-Карлуш». С 1810 до конца жизни служил придв. капельмейстером в Рио-де-Жанейро, руководил корол. капеллой. Автор 35 итал. и португ. опер, мн. из к-рых ставились крупнейшими т-рами разных стран: одноактная комич. опера «Принц-трубочист» («Il principe spazzacamino», 1793, Венеция) шла в Гатчине, близ Петербурга, в 1797 под назв. «Князь-трубочист»; комич. опера «Обольстительный философ» («Il seducente filosofo», 1798) была выбрана Наполеоном для открытия сезона итал. оперы в Париже в 1801. Среди португ. опер наибольший успех имела комич. опера «Любовь не покупается на золото» («L'oro non compra amore», 1804, т-р «Сан-Карлуш», Лисабон).

Соч.: оперы — итал.: Двое горбатых (I due gobbi, комич., 1793, Флоренция), Демофонт (опера-серна, 1794, Милан), Обманутая вдова (La vedova raggiratrice, комич., 1794, Флоренция), Обман длится недолго (L'inganno poco dura, 1796, Неаполь), Путаница из-за сходства (La confusione nata della somiglianza, комич., 1796, Милан), Семирамида (опера-серна, 1798, Венеция), Свадьба Фигаро (Le nozze di Figaro, комич., 1799, Венеция); португ. (оперы-серна; все пост. в Лисабоне): Адраст, царь Египта (Adrasto, re d'Egitto, 1880), Смерть Семирамиды (La morte di Semiramide, 1801), Смерть Митридата (La morte di Mitridate, 1806); для солистов, хора и орк. — итал. оратория Непорочное зачатие (La purissima concezzione di Maria Santissima Madre de Dio, 1788), 18 месс, кантаты, 4 Te Deum; мотеты, псалмы, литании, гимны и др. культовые хор. соч. (св. 100).

Лит.: Carvalhães M., Marcos Portugal na sua música dramática, Lisboa, 1910.
П. А. Ахундов.

ПОРТУГА́ЛЬСКАЯ МУ́ЗЫКА. П. м. имеет общие истоки с *испанской музыкой* и развивалась в постоянном взаимодействии с нею. Влияние муз. культур Востока (финикийцев, греков, карфагенян, с 1100 до н. э.) сказалось в музыке Лузитании (древнее назв. Португалии) менее, чем в испан. муз. иск-ве; римское же господство (2 в. до н. э.— 5 в. н. э.) оставило более заметные следы в П. м. В «Географии» Страбона (ок. 1 в. до н. э.) упоминаются хор. песни лузитан, исполнявшиеся под аккомпанемент флейт и труб. В эпоху рим. владычества распространяется христианство и с ним католич. песнопения, связанные с лат. литургией. Нашествие вестготов (нач. 5 в.) сопровождалось проникновением греко-византс. культового пения, что оставило след в позднейшей П. м. Ведущим жанром был литургич. гимн, имевший нар.-песенные истоки. Наиболее древние нар. песни — трудовые, календарные, а также связанные с церк. праздниками. Самый распространённый песенный жанр — фаду (сольная лирич. песня). Древнейшие нар. муз. инструменты: струн. щипковые — виуэла (позднее виола и виолан), кавакиньо; духовые — гайта (волынка); ударные — забумба (большой цилиндрич. барабан), тамбур (барабан меньшего размера), адуфе (квадратный бубен с 2 мембранами). Наряду с мажором и минором сохраняются ср.-век. лады; характерно преобладание квадратных периодов; в музыке пограничных с Испанией р-нов встречаются переменные и смешанные метры.

Несмотря на то, что в Лузитании длительное время господствовали арабы (8—15 вв.), их высокоразвитая муз. культура не оказала влияния на П. м., не лишила её нац. своеобразия (даже самый популярный у арабов инструмент лауд не был принят ни испанцами, ни лузитанами). Развитие собственно П. м. началось в 12 в., после отделения Португалии от Кастилии и Леона и образования самостоят. королевства. Формирование португ. нации в результате усиления Реконкисты (борьба за освобождение от арабов, завершённая в 1492) способствовало развитию проф. нац. П. м. В 1290 Диниш I открыл в Лисабоне ун-т, в к-ром преподавались также муз. предметы (в 1307 переведён в Коимбру). 12—13 вв.— эпоха придв. иск-ва трубадуров. Их излюбленный жанр — кантариш ди жесту — героико-эпич. песни историч. содержания, отразившие борьбу с маврами и воен. подвиги христ. рыцарей. Один из выдающихся представителей этого иск-ва — Г. Ансурес (возможно, автор сб. «Кансан ду Фигейрал»; сохранился в списке 15 в.) находился при дворе короля Санчо I, к-рый сам был трубадуром (как и др. португ. короли 13—14 вв., в т. ч. Альфонс III и Диниш I). Среди др. муз.-поэтич. жанров португ. трубадуров — трова, кансан, эндейша, солау, лоа, шакара, жанейра, майя, рей, серранилья, многие из к-рых имеют нар. происхождение.

Особенно популярны в народе были разл. по тематике светские романсы, происходившие от кантариш ди жесту (историч., рыцарские, любовные, а также религ. содержания), исполнявшиеся *жонглёрами* (хугляры), позднее — нар. музыкантами, и вилансико (то же, что испан. *вильянсико*), первоначально входившие в ср.-век. муз.-драм. действа (типа ауто); позднее вилансико стали чисто песенной формой светского и религ. содержания (в качестве рождеств. песни сохранились в совр. нар. П. м. и браз. музыке). Среди танцев 13—14 вв.— танец с мечами, круговые дансас де рода с пением; позднее возникли вира, вилан, маррафас, фаррапейра, эсталадиньо, мальян, а также шакота (позднее — чакона) и фолия, к-рые впоследствии вошли в европ. инстр. музыку. В числе ср.-век. инструментов (кроме сохранившихся с древности) — *ребек*, ситолон (струн. щипковый), а также арфа, псалтериум, известные и в др. странах ср.-век. Европы. В 15—16 вв. интенсивно развивался муз. театр; его создатель — Ж. Висенти (работал также в Испании), в фарсах и аутос к-рого большое место занимала музыка. Возникли характерные формы инстр. П. м.; выдвинулись композиторы-виуэлисты: Дон Педро (герцог коимбрский), Ант. и Аф. да Силва, П. Ваш, Э. Парлимпу, виртуоз П. да Пена, культивировавшие вариационные формы инстр. музыки — т. н. глосы и диференсиас, а также тентос (полифонич. пьесы типа *ричеркара*), фантазии и танц. пьесы, в к-рых использовались темы нар. танцев — фолии, чаконы, вилана. П. м. обогащало иск-во испан. музыкантов, служивших при португ. дворе; среди них — виуэлисты Л. де Милан, Д. Писадор и М. де Фуэнльяна, органист А. де Кабесон, клавикордист Ф. де Сота. В сер. 15 в. Альфонс V реорганизовал придв. капеллу по образцу англ., в к-рой работал Дж. Данстейбл, чьё творчество оказало влияние на развитие полифонич. хор. П. м. a cappella. В числе крупнейших полифонистов 15—16 вв.— Т. да Силва (сб. «Любители музыки» — «Los amables de la música»), Ж. ди Менезиш, М. Машаду ди Азеведу, Г. ди Баэна и разносторонний музыкант каноник Э. ди Павиа из Коимбры. Расцвет хор. полифонич. музыки во 2-й пол. 16—17 вв. (т. н. золотой век П. м.) связан с деятельностью М. Мендиша (сб. «Искусство церковного пения» — «Arte de cantochão»), Д. Лобу, М. Кардозу (сб. пассионов, изд. в 1595), Ф. ди Магальяйнша, Д. Диаша ди Мелгасу, Л. Ребелу, Л. ди Кристу. Инстр. музыку писали М. Коэлью (сб. «Цветы музыки» — «Flores de música», Лисабон, 1620; включал 28 тентос для клавишных инструментов и арфы), органист Ф. Корреа ди Араужу (руководство по иск-ву игры на органе — «Facultad Organica», Алькала, Испания, 1626), А. да Круш, автор самого раннего руководства по иск-ву игры на скрипке и соч. для

неё («Lira de arco ou Arte de tanger rabeca», Лисабон, 1639). В 16—17 вв. выдвинулись муз. теоретики, авторы науч. трактатов, в т. ч. Д. ди Гойш (о муз. теории, год и место изд. неизв.), А. Барбозу (о происхождении муз. тонов, изд. в Севилье, 1520), Ж. Осорью («О музыке», изд. в Кёльне, 1588), П. Фалезиу (о церк. пении, изд. в Коимбре, 1617), А. Фернандиша (о церк. пении, изд. в Лисабоне, 1626); трактат короля Жуана IV — прогрессивное для сер. 17 в. полемич. соч. в защиту новой музыки (1649); Жуан IV был основателем крупнейшей муз. б-ки в Лисабоне (погибла при землетрясении 1755). Муз. образование в 17—18 вв. было гл. обр. церковным; его получали в Патриаршей семинарии в Лисабоне, семинарии Сан-Педру в Браге, Корол. колледже в Вила-Висозе, монастыре Санта-Каталина в Рибамаре и др.; муз. теория преподавалась в ун-те в Коимбре. С кон. 17 в. в течение 200 лет в муз. жизни Португалии господствовала итал. опера. В Лисабоне гастролировали многочисл. итал. труппы (с 1682), поощрявшиеся корол. двором. Были построены спец. оперные т-ры — «Театру да Ажуда», «Опера ду Тежу», «Театру ди Салватерра», «Театру ди Келуш», «Театру ду Байру-Алту» и др.; в 1793 открылся корол. т-р «Сан-Карлуш» в Лисабоне (крупнейший в 70-х гг. 20 в.). Певцы посылались обучаться иск-ву бельканто в Италию; там же получили образование крупнейшие португ. оперные композиторы 18 в.— Ф. А. д'Алмейда (первая в П. м. опера «Терпение Сократа», 1733, пост. в 1793), Ж. С. Карвалью (12 опер), Д. Перес (ок. 30 португ. и итал. опер, в т. ч. «Героизм Сципиона», 1741; «Александр в Индии», 1745; «Демофонт», 1752; «Сулейман», 1757), а также М. А. Португал да Фонсека, оперы к-рого ставились в крупнейших т-рах Европы, в т. ч. в Петербурге («Принц-трубочист», «Двое горбатых») и Париже (оперу «Обольстительный философ» Наполеон выбрал для открытия сезона итал. оперы в 1801). Основоположники нац. оперы — А. Тейшейра и гл. обр. А. Ж. да Силва, оперы к-рого, по жанру близкие к испан. *сарсуэле*, отмечены чертами зарождавшегося нац. стиля (комич. опера «Жизнь великого Дон Кихота из Ла Манчи», 1739). Однако нац. направление не получило развития в оперной П. м.; композиторы след. поколения — Ж. Ж. Балди, Л. Ш. душ Сантуш, А. Леал Морейра, А. Силва и др. продолжали подражать итал. образцам. Одноврем. оперные композиторы писали культовую хор. и инстр. музыку, в т. ч. д'Алмейда, Периш. Выделялись инстр. соч. К. Сейшаша, церк. органиста и рук. корол. капеллы (1721—29) в Лисабоне. Он был (по нек-рым сведениям) учеником Д. Скарлатти, автором ряда оригинальных, окрашенных нац. колоритом сонат и токкат для клавесина в духе итал. и испан. сонат того времени; писал также мессы (10), мотеты, соч. для органа. Пользовались известностью инстр. соч. Карвалью (наряду с операми); в его сонатах, ричеркарах, токкатах и др. клавесинных пьесах уже проступали черты фп. стиля. Развитию инстр. музыки способствовали созданные в нач. 19 в. первые муз. об-ва и оркестры, в т. ч. Филармонич. об-во в Лисабоне, организованное в 1822 Ж. Д. Бонтемпу, композитором, пианистом и педагогом, основателем (1835) и руководителем первой т. н. Корол. консерватории (позднее — Нац. лисабонская консерватория). Бонтемпу был первым автором нац. симф. и камерно-инстр. соч., однако у него не оказалось последователей, и до кон. 19 в. португ. композиторы продолжали писать традиц. итал. оперы; среди них — Ф. Са ди Норонья, М. А. Перейра, Ф. ди Фрейташ Газул.

В кон. 19 в. в П. м. проникли франц. и нем. влияния, привнесённые А. Машаду (окончил Парижскую консерваторию), к-рый стал автором опер в духе франц. лирич. оперы — «Лауреана» (1883), «Марио Веттер» (1898), «Венера» (1905), «Боргезина» (1909) и др., и 20 оперетт, в т. ч. «Солнце Наварры» (1870), «Золотой крест» (1873), «Мария ди Фонти» (1879). Под влиянием Р. Вагнера написана опера «Безумная любовь» (1907) Ж. Аррою. Оперетты в кон. 19 в. писали также С. ди Кардозу, Ф. Дуарти, В. Пинту. С сер. 19 в. в гл. городах страны был создан ряд конц. организаций, в т. ч. «Академия Мельпомены» (1845), об-во «Публичные концерты» (1860), муз. ассоциация «24 июня» (1879—88) в Лисабоне; в организуемых ими концертах участвовали заруб. дирижёры, исполнявшие соч. Р. Вагнера, Ф. Листа и др. композиторов того времени. В 1863 пианист Г. Дади организовал в Лисабоне 1-й публичный концерт классич. камерной музыки; им осн. также Об-во классич. концертов (1874) и Конц. об-во Лисабона (1875), однако оба об-ва существовали недолго. Среди др. организаторов концертов — Г. Косоль и Э. Неуман. Гл. распространителем симф. и камерной музыки была ок. 50 лет (с 1884) Корол. академия любителей музыки. Муз. коллективы создавались также в г. Порту — Филармония (с 1852; осн. Ф. Э. да Кошта), Квартетное об-во (1874), Об-во камерной музыки (1883); в Порту (с 1881) существует хор «Орфеон», осн. видным муз. деятелем М. ди Са, к-рый позднее также организовал Об-во симф. концертов, Муз. ассоциацию нар. концертов и Ассоциацию педагогов класса смычковых инструментов (рук. её концертами); в 1917 в Порту открыта консерватория. Проблемы П. м. в 19 в. освещали муз. журн. и газеты— «Arte Musical», «Amphion», «Gazeta de Harmonia», «Gazeta Dramático-Musical di Lisboa», «Anais di Orfeão Portuense».

В 1-й пол. 20 в. большее развитие (по сравнению с оперой) получила инстр. музыка. Выдвигаются крупные композиторы и исполнители, учившиеся гл. обр. в Германии; среди них — композитор, пианист и дирижёр Ж. Виана да Мота (ученик Л. Ф. Шарвенки, Ф. Листа, Х. Бюлова). Своей симфонией «Родина», «Португальской рапсодией» для фп. и мн. фп. пьесами и хор. соч., отмеченными художеств. мастерством и близостью к нац. муз. фольклору, Виана да Мота заложил основы нац. П. м. 20 в. Он был также музыковедом, рук. Конц. об-ва Лисабона (с 1917) и рук. Лисабонской консерватории (1919—38). Среди др. композиторов — О. да Силва (учился в Берлине; 2 струн. квартета, скр. соната, фп. пьесы и др. камерно-инстр. соч.); ученик Э. Хумпердинка Л. Фрейташ Бранку (один из рук. лисабонской консерватории, в 1926—38 директор т-ра «Сан-Карлуш»; 5 симфоний, драм. симфония «Манфред» для солистов, хора, органа и оркестра, симф. поэмы, 2 орк. «Португальские сюиты», фп. соч. и др., обр. нар. песен), Р. Коэлью (гл. обр. оперы, а также симф. соч.), а также К. Карнейру (ученик П. Дюка в Париже; балет, орк. пьесы, камерно-инстр. соч. в духе франц. импрессионистов). Нац. колоритом окрашены соч. И. Круша («Лузитанские мотивы» для оркестра, симф. поэмы «Лисабон» и «Коимбра») и особенно ведущего представителя совр. П. м. Ф. Лопиш Грасы, воспитанника, затем профессора консерватории в Лисабоне, муз. критика и прогрессивного обществ. деятеля, пропагандиста совр. музыки, основателя об-ва совр. камерной музыки «Соната» (1942); в балетах, орк. и вок. соч., в т. ч. в песнях на сл. Ф. Гарсиа Лорки для тенора и инстр. ансамбля и мн. камерно-инстр. и др. произв., использовал нац. муз. фольклор. Подъём муз. жизни в 20 в. связан с деятельностью пианиста и музыковеда М. А. Ламбертини, основателя Об-ва камерной музыки (1900—15), С. Л. ди Брага, организатора выступлений (с 1900) симф. оркестров из Берлина, Мюнхена, Парижа, стимулировавших создание нац. орк. коллективов (организованные в 1909 М. А. Ламбертини и в 1910 скрипачом Ж. Кардоной оркестры вскоре прекратили существование из-за финансовых трудностей). Первый постоянный нац. симф. оркестр, осн. в 1911 С. Л. ди Брага (работал до 1928) исполнял произв. Р. Вагнера и франц. импрессионистов. Оркестр, осн. виолончелистом Д. ди Соза (в 1914), пропагандировал классич. рус. музыку. Нек-рое время (с 1928) новый оркестр под упр. П. ди Фрейташа Бранку (1920) исполнял соч. совр. композиторов. В числе исполнителей в нач. 20 в.— пианисты Л. Мендиш, Ф. Лайриш, А. Мареа; скрипач А. Беттенкур; певец Ф. д'Андради; пианист и музыковед С. Кастнер. В Лисабоне в 20-е гг. выступали крупнейшие иностр. музыканты — пианисты М. Розенталь, А. Рубинштейн, Х. Итурби, скрипачи П. Коханьский, Х. де Манен, виолончелисты П. Касальс и Г. П. Пятигорский и др. солисты и коллективы (в т. ч. Римский квинтет). С сер. 30-х гг. видные заруб. артисты исполняли новейшую музыку в симф. и камерных концертах организованного в 1935 Элизой ди Соза Педрозу Кружка муз. культуры (президент М. Н. Маседу), к-рый имел филиалы во мн. городах страны. Среди муз. об-в— Об-во Португальских авторов (SPA), Лисабонское конц. об-во, Хор. об-во (осн. в 1931, один из рук. И. Круш, 1940—47), Об-во изящных иск-в, «Музыкальная молодёжь Португалии» (с 1960-х гг. основатель Ж. Брага Сантуш), «Музыкальное возрождение» (пропагандирует старинную П. м., осн. И. Крушем в 1923), Хор. об-во «Дуарти Лобу» (осн. И. Крушем в 1930). Среди композиторов 50—70-х гг.— Ж. Брага Сантуш (также дирижёр)—автор опер и симф. соч., А. Касуту, использующий серийную технику (также дирижёр), Ф. Пириш и др. представитель авангардизма в П. м. Ж. Пешинью, автор и теоретич. работ. Гл. муз.-уч. заведения в совр. Португалии — Нац. консерватория в Лисабоне, Муниципальная консерватория в Порту и Муз. академия в Коимбре, а также Академия любителей музыки в Лисабоне (частная консерватория), спец. лицеи (с муз. кафедрами). В 30-е гг. созданы симф. оркестры в Лисабоне — Нац. радиовещания, Лисабонский филармонич. (с 1937, рук. И. Круш), Нац. совета, Радио Порту (рук. С. Перейра); камерный оркестр Гульбенкяновского фонда (рук. М. Табачник). Дух. оркестры существуют в Лисабоне и др. португ. городах. Культовая музыка исполняется в кафедральном соборе в г. Порту, где выступают крупнейшие хоры и органисты. Организованы муз. фестивали — Гульбенкяновского фонда (Лисабон; май — июнь; исполняются оперы, балеты, классич. музыка), фестиваль в г. Синтра (ежегодно, в августе). Работают также об-ва хор. музыки и дух. оркестры и в др. городах. Создана ассоциация композиторов в Лисабоне. Организованы Центр по изучению иск-ва григорианского пения, Кабинет муз. исследований при Нац. секретариате по делам иск-в (GEMEN).

Муз. соч. публикуют изд-ва «Сассетти и К°» в Лисабоне, «Португалении» в Порту. Имеется португ. отделение амер. фирмы грампластинок «His masterś voice» и «Текла»; с 1960-х гг. выпускается серия пластинок «Антология музыкального фольклора Португалии» (рук. серии Ф. Лопиш Граса). Среди совр. журн.— «Revista do Conservatorio», «Música», «O Eco Musical» (с 1911), «Arte Musical» (с 1932), «De música», «Gazeta Musical» (с 1951). В 70-е гг. издаётся журн. «Panorama», посв. общим вопросам культуры.

Однако несмотря на нек-рое оживление муз. жизни, П. м. в 20 в. не выдвинула таких ярких деятелей, как представители испан. Ренасименто; муз. жизнь страны в целом носит и в 70-е гг. провинциальный характер.

Лит.: Vasconcellos J. de, Os músicos portugueses, v. 1—2, Porto, 1870, Oporto, 1900; Fonseca Benevides F. da, O. Real teatro de S. Carlos de Lisboa, Lisboa, 1902; Ribeiro Guimarães J., Biografia de Luisa de Aguiar Todi, Lisboa, 1872; Vieira E., Dicionario biographico de músicos portugueses, v. 1—2, Lisboa, 1900; Pereira Peixioto D'almeida Carvalhaes M., Marcos Portugal na sua música dramática, Lisboa, 1910; Viterbo S., Subsídios para a historia do música em Portugal, Lisboa, 1911, Coimbra, 1932; Lambertini M., Histoire de la musique en Portugal, в кн.: Encyclopédie de la musique par A. Lavignac, pt. 1, P., 1920; Freitas Branco L. de, A música em Portugal, Lisboa, 1929; Pinto A., Música moderna portuguese e os seus representantes, Lisboa, 1930; Lima Cruz M. A. de, D. Bomtempo, Lisboa, 1937; Santos J. E. dos, A polifonia clássica portuguesa, Lisboa, 1937; Gallop R., Cantares do Povo Portugues, Lisboa, 1937; Amorim E., Dicionário biográfico de músicos do Norte de Portugal, Porto, 1941; Dos Santos C. A., Goão Arroyo, Lisboa, 1941; Kastner M. S., Contribución al estudio de la música española y portuguesa, Lisboa, 1941; Carlos de Seixas, Coimbra, 1947; Kastner M. S., Lopes Graça F., Música e músicos modernos, Oporto, 1943; Kastner M. S., Vianna da Motta J., Subsidios para una biographia, Lisboa, 1949; Joaquim M., Prefacio dos Composições polifónicas de Duarte Lobo, Lisboa, 1945; его же, 20 libros de música polifonica, Lisboa, 1953; Marques J. J., Cronologia da ópera em Portugal, Lisboa, 1947; Henriques M. V., Fernando Lopes Graça na música portuguesa contemporanea, Sacavém, 1956; Freitas F., Canções traditionais Portuguesas do cielo da Quaresma e Páscoa, Lisboa, 1967; его же, Viana da Mota, pianista cosmopolita e compositor Lusitano, Lisboa, 1968. *П. А. Ахундов.*

ПОРУМБЕ́СКУ (Porumbescu) Чиприан [2(14) X 1853, Шипотеле-Сучевей, уезд Сучава — 25 V (6 VI) 1883, Ступка, ныне Чиприан-Порумбеску] — рум. композитор, дирижёр. Муз. образование получил в Румынии, занимался у К. Микули, Ш. Носиевича (теория), С. Майера, В. Шлётцера (скрипка), И. Воробкевича (гармония, хор. дирижирование). В 1875—1877 был дирижёром хор. об-ва «Арбороаса» в Черновцах, руководил студенческими и рабочими хор. кружками. Участвовал в нац.-освободит. движении против австро-венгерского гнёта. Был арестован; после освобождения в 1879—81 учился в Венской консерватории у А. Брукнера (генерал-бас) и Ф. Кренна (хор. дирижирование). В 1881—82 преподавал в музыкальной школе в Брашове. Умер от туберкулёза.



П.— один из основоположников рум. музыки, его произв. органически связаны с муз. фольклором Румынии. Среди соч. наиболее известны бытовая сатирич. комедия «Кандидат Линте» («Candidatul Linte», либр. П., 1877), лирико-сказочная оперетта «Новолуние» («Crai Nou», либр. В. Александри, 1882), «Баллада» для скрипки и фп. (1880). П. принадлежат и др. инстр. пьесы, а также вок. соч. Популярны песни П., мн. из них написаны на социальные темы; широко известна революц. песня «Первое мая» (слова народные). Его песни мелодичны, отличаются ярким нац. колоритом. П.— автор мн. романсов, хоров, музыки для драматического театра. Имя П. присвоено Бухарестской консерватории.

Лит.: Кристиан В., Чиприан Порумбеску, «СМ», 1954, № 1; Котляров Б., Ч. Порумбеску, «Культура Молдовей», 1957, 6 июня; Cosma V., Ciprian Porumbescu, Buc., 1957; Breazul G., Pagini din istoria muzicii românești, v. 1, Buc., 1966; Vancea Z., Creația muzicală românească, sec. XIX — XX, [v.] 1, Buc., 1968. *Б. Я. Котляров.*

ПОРФИ́РИЙ (Πορφύριος) (232/233 — между 301 и 304) — антич. философ-неоплатоник, эстетик. Был комментатором греч. философов Платона, Аристотеля и Плотина (его ученик). Автор трактата «Комментарии к Гармонии Птолемея» («Πορφύρου εἰς Ἁρμονικα Πτολεμαίου ὑπομνημα»), к-рые представляют собой не только трактовку осн. положений работы Птолемея (особенно его теории «тезиса и динамиса»), но содержат сведения также о муз.-эстетич. и муз.-теоретич. взглядах ранней и классич. античности. В трактате П. рассматриваются средства муз. выразительности (звук, мелодия, гармония, созвучия, тетрахорды и т. д.) и специфика их восприятия. П. стоял на пифагорейско-платоновских позициях (см. *Пифагор*, *Платон*), уделяя большое внимание числовым выражениям звуковых отношений. Трактат П. включает фрагменты из многих утерянных работ др.-греч. муз. теоретиков-пифагорейцев (Филолая, Архита из Тарента, Трасилла, Дамона,

Эратосфена, Эратоклеса, Дидима и др.) и представляет собой ценнейшее собрание высказываний представителей антич. муз.-теоретич. мысли.

Изд.: Opera mathematica, t. 3, hrsg. von J. Wallis, Oxon, 1699; Porphyrii philosophi Platonici opuscula selecta i terum, hrsg. von A. Nauck, Lpz, 1886; «Porphyrios» Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaeus, hrsg. von J. Düring, Tl 1—2, Göteborg, 1932; Ptolemaeus und Porphyrios über die Musik, hrsg. von J. Düring, Göteborg, 1934. *Е. В. Герцман.*

ПО́ССЕ (Posse) Вильгельм (1852, Бромберг — 1925, Берлин) — нем. арфист, педагог и композитор. Игре на арфе учился у К. Л. Гримма, затем продолжил муз. образование в Академии Куллака в Берлине. Длит. время жил в Шарлоттенбурге. Блестящий виртуоз, П. с большим успехом давал сольные концерты в разл. городах Германии. Его высоко ценил Ф. Лист (называл «величайшим арфистом после Пэриш-Альварса»). В 1878—1903 солист оркестра Оперного т-ра в Берлине. Среди сочинений П. для арфы — «5 небольших характерных пьес», «6 небольших пьес», сб. технических этюдов, «8 больших концертных этюдов». С 1890 преподаватель класса арфы в Академии музыки (Берлин); систематизировал и несколько видоизменил методич. принципы Гримма. Метод преподавания П. получил особенно наглядное отражение в его «8 больших концертных этюдах». Ученик и продолжатель традиций П.— рус. арфист А. И. Слепушкин.

Лит.: Поломаренко И в., Арфа в прошлом и настоящем, М.— Л., 1939; Эрделли К. А., Арфа в моей жизни, М., 1967; Дулова В., Искусство игры на арфе, М., 1975; Scimeca M. G., L'arpa nella storia, Bari, 1938. *Б. В. Доброхотов.*

ПОСТАНО́ВКА ГО́ЛОСА — приспособление и развитие голоса для проф. использования певцами, артистами драмы, ораторами, лекторами, педагогами, т. е. лицами, к-рые в связи с профессией выступают перед большой аудиторией. Поставленный голос отличается звучностью, повышенной громкостью, широтой звуковысотного диапазона, богатством тембровых красок, чёткостью произнесения слов, малой утомляемостью. Методика П. г. для разл. видов пения и речи различна, хотя и опирается на общие принципы использования дыхания, резонаторов, артикуляторных органов. Поставленный для пения в классич. манере голос характеризуется устойчивым, ровным, «опёртым» звучанием на протяжении всей звуковой шкалы, особым певч. тембром, сообщающим голосу качества звонкости и округлости, способностью «литься», «тянуться», что позволяет исполнять большие фразы на одном дыхании, свойством хорошо нестись в зал — т. н. полётностью. Если значит. часть этих качеств присуща голосу не проходившего спец. подготовки певца, говорят о голосе, поставленном от природы. Большинство певч. голосов от природы несовершенно и требует постановки. С физиолого-акустич. стороны поставленный голос отличается способностью при минимальных затратах мышечной энергии создавать максимальный акустич. эффект. Это достигается нахождением оптимального рабочего режима, наилучшей координации, осуществляемыми под контролем слуха, мышечных, резонаторных и др. ощущений. Оптимальная координация ощущается поющим в виде чувства «опоры» голоса, определённого «места» его звучания, резонаторного ощущения *маски*. Сохранение певцом этих ощущений в процессе исполнения создаёт у слушателя впечатление устойчивости звука, поставленного голоса.

Лит.: Прянишников И. П., Советы обучающимся пению, СПБ, 1899, [4]СПБ, 1912, то же, М., 1958; Работнов Л. Д., Основы физиологии и патологии голоса певцов, М., 1932; Заседателев Ф. Ф., Научные основы постановки голоса, М., 1937; Левидов И. И., Певческий голос в здоровом и больном состоянии, Л.— М., 1939; Аспелунд Д. Л., Развитие певца и его голоса, М.— Л., 1952; Голубев П. В., Советы молодым педагогам-вокалистам, М., 1956; Жинкин Н. И., Механизмы речи, М., 1958; Морозов В. П., Тайны вокальной речи, Л., 1967; Дмитриев Л. Б., Основы вокальной методики, М., 1968; Вопросы вокальной педагогики, вып. 1—5, М., 1962—76; Marafioti P. M., Caruso's method of voice production, N. Y., 1922, посл. изд. 1950; Witherspoon H., Singing: a treatise for teachers and students, N. Y., [1925]; Curry R., The mechanism of the human voice, N. Y.— Toronto, 1940; Holmes F. L. D., A handbook of voice and diction, N. Y., 1940; García M., École de García; traité complet de l'art du chant, v. 1—2, P., 1847 (рус. пер.— Гарсиа М., Школа пения, ч. 1—2, М., 1956); Machabey A., Le bel canto, P., [1948]; Kagen S., On studing singing, N. Y., [1950]; Reid C., Bel canto; principles and practices, N. Y., 1950; Cocchi L., Il canto artistico, Torino, [1953]; Stanley D., Your voice: applied science of vocal art, N. Y., [1957]; Tarneaud J., Pour obtenir une voix meilleure, P., [1957]; Husson R., La voix chantee, P., 1960 (рус. пер.— Юссон Р., Певческий голос, М., 1974); Levin N., Voice and speech disorders, Springfield, [1962]; Husler F., Rodd-Marling J., Singing: the physical nature of the vocal organ, A guide to the unlocking of the singing voice, L., [1965]; Vennard W., Singing: the mechanism and the technic, N. Y., 1968. *Л. Б. Дмитриев.*

ПОСТРОЕ́НИЕ — термин, к-рым может обозначаться любой раздел муз. формы, структурно отграниченный от соседних. Муз. форме свойственно иерархич. строение — она состоит из ряда разделов, каждый из к-рых также делится на разделы и подразделы. Крупные разделы имеют свои названия, зависящие от типа формы и иерархич. уровня членения. Так, в сонатной форме крупным разделом является экспозиция, в к-рой выделяются главная, связующая, побочная и заключительная партии. Период делится на предложения и далее — на фразы, мотивы. Такая система, однако, не обнимает всех уровней членения. Напр., нередко возникают разделы, более крупные сравнительно с фразой, но меньшие, чем предложение. Встречаются и совершенно индивидуальные формы членения и сопоставления разделов. В силу этого и введён термин «П.», нейтральный по своей функции, пригодный для любого уровня любой иерархич. системы. П. часто обозначается чисто количественной мерой — числом охваченных им тактов (двухтакт, четырёхтакт, семитакт и т. п.). Момент расчленения, грань между П. наз. *цезурой*. Глубина цезуры зависит от иерархич. уровня П.

Лит.: Музыкальная форма, под общей ред. Ю. Тюлина, М., 1965, с. 45; Мазель Л., Цуккерман В., Анализ музыкальных произведений, М., 1967, с. 343—46. См. также лит. к статье *Форма музыкальная*. *В. П. Бобровский.*

ПОТОЛО́ВСКИЙ Николай Сергеевич [27 III (8 IV) 1878, Москва — 7 I 1927, там же] — сов. муз. теоретик и композитор. Окончил в 1904 Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва по классам виолончели у Р. И. Эрлиха и композиции у А. А. Ильинского. С 1906 преподаватель, с 1912 профессор Муз.-драм. уч-ща, затем проректор Муз.-драм. ин-та, декан муз.-теоретич. ф-та ЦЕТЕТИСа (позднее — ГИТИС). Работал также в Пролеткульте, был чл. Комиссии по муз. воспитанию в трудовых школах. С 1922 преподавал в Муз. техникуме им. А. А. Ярошевского, с 1924 — на муз. отделении Единого художеств. рабфака. Автор оперы «Василиса Мелентьевна», струн. квартета, сонаты для виолончели и фп. и др., ряда уч. пособий по теории музыки и гармонии. В их числе: «Практическое руководство к изучению элементарной теории музыки. (Объяснения, примеры, упражнения, вопросы)» (М., 1909, [9]1931), «Курс элементарной теории музыки в форме упражнений, вопросов и ответов» (ч. 1—2, М., 1924), «Ключ к 1-й тысяче упражнений по гармонии за фортепиано. (Пособие для самостоятельного изучения гармонии)» (М., 1914) и др. *И. М. Ямпольский.*

ПОТОПЧИ́НА Евгения Владимировна (1882 — март 1962) — рус. артистка оперетты. Проф. деятельность начала в антрепризе С. Н. Новикова (т-р в Пассаже, Петербург). В 1910 вступила в труппу Б. Е. Евелинова, к-рая с 1911 обосновалась в Москве и выступала в «Никитском т-ре» (Оперетта Потопчиной). П. играла героинь, субреток, травести. Она обладала музыкальностью, артистизмом, сценич. обаянием, виртуозной танцевальной техникой, исполнение её отличалось изяществом и лирич. теплотой. Порой, однако, она была недостаточно

взыскательна к репертуару, тяготела к фарсу. Роли: Дениза («Мадемуазель Нитуш» Эрве), Маскотта («Маскотта» Одрана), Стасси, Сильва («Сильва» Кальмана), Бесси («Ярмарка невест» Якоби), Валентина, Илона («Весёлая вдова», «Цыганская любовь» Легара), Дэзи («Принцесса долларов» Фалля) и др. В 1920 эмигрировала в Германию, затем переехала в США.

Лит.: Ярон Г., О любимом жанре, М., 1960, [2] м., 1963. *А. Р. Владимирская.*

ПОТО́ЦКИЙ Сергей Иванович [7(19) IX 1883, Тамбов — 29 I 1958, Москва] — сов. композитор. В 1904—1908 брал уроки у С. И. Танеева. Окончил Моск. консерваторию в 1914 по классу фп. у К. Н. Игумнова, в 1916 — по классу композиции у С. Н. Василенко. В 1917—18 дирижёр оперы Нар. дома им. И. П. Каляева (Москва). В 1918—21 зав. муз. частью МХАТа-2. В 1919—32 руководитель самодеят. хор. коллективов в Москве. Активно работал в области киномузыки. Автор одной из первых опер на сов. тему — «Прорыв» (1930). В 1919 работал над оперой «Взятие Бастилии» (не завершена; в Москве исполнялись отрывки).

Соч.: оперы — Монна Ванна (по М. Метерлинку, либр. собств., 1926), Прорыв (1930, Экспериментальный театр, Моск.), Степан Разин (либр. собств., 1950), Меч освобождения (Ушаков, 1952); кантата — Родина (слова собств. и др. авто-ров, 1944); для орк. — сюиты Прорыв (1933), Колхозная (1937), Восточная (1945), Весенний вальс (1954); для струн. орк. — Ноктюрн (1954); для фп.— 5 этюдов, 6 прелюдий (1929); хоры; для голоса и фп.— романсы на сл. А. С. Пушкина, песни на слова сов. поэтов; музыка к спектаклям драм. т-ров и радиокомпозициям; музыка к фильмам, в т. ч. «Всадники» (1939), «Пятый океан» (1940), «Богдан Хмельницкий» (1941), «Принц и нищий» (1945). *М. М. Яковлев.*

ПОТУ́ЛОВ Николай Михайлович [1810, Потуловка, ныне Мокшанский р-н Пензенской обл.— 18(30) V 1873, Москва] — рус. деятель в области церк. музыки, знаток и исследователь рус. церк. пения. Муз. образование получил в школе при Синодальном хоре. В своём «Сборнике церковных песнопений» (вып. 1—4, М., 1876—1898) П., охватывая почти полный круг церк. пения, отразил теоретич. положения В. Ф. Одоевского о применении техники зап.-европ. строгого стиля к обработке обиходных мелодий. Представляет интерес труд П.: «Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной российской церкви» (М., 1873, [5]1898) — в основном нотная хрестоматия, содержащая также нек-рые сведения о характере церк. пения. *И. М. Ямпольский.*

ПОХИТО́НОВ Даниил Ильич [26 III (7 IV) 1878, с. Райвола, ныне Рощино Ленинградской обл.— 31 XII 1957, Ленинград] — сов. дирижёр. Нар. арт. РСФСР (1957). В 1905 окончил Петерб. консерваторию по классам фп. у С. Ф. Цурмюлен, композиции и инструментовки у А. К. Лядова; ранее занимался у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова. С 1905 пианист-концертмейстер, хормейстер, в 1909—56 дирижёр Мариинского т-ра (ныне Ленингр. т-р оперы и балета), в 1918—32 также дирижёр Ленингр. Малого оперного т-ра. Дебютировал оперой «Снегурочка» Римского-Корсакова. П.— блестящий знаток оперного репертуара, обладал тонким вкусом. Ф. И. Шаляпин любил выступать в спектаклях, к-рыми дирижировал П. Под рук. П. пост.: «Хованщина» (1912, 1926, 1944), «Севильский цирюльник» (1916, 1924); «Мефистофель» Бойто (1918), «Вражья сила» (1920), «Юдифь» Серова (1925), «Лоэнгрин» (1923), «В борьбе за коммуну» (на музыку оперы «Тоска» Пуччини, 1924), «Паяцы» (1929), «Сказка о царе Салтане» (1930), «Лакме» (1931), «Псковитянка» (1933), «Дубровский» (1947), «Кармен» (1948). Выступал и как симф. дирижёр. В 1938—41 и 1951—54 в Ленингр. консерватории руководил оперным классом и преподавал дирижирование дух. оркестром (с 1939 профессор). Автор кн. «Из прошлого русской оперы» (Л., 1949).

Лит.: Богданов-Березовский В., Ленинградский гос. академический ордена Ленина театр оперы и балета им. С. М. Кирова, Л.— М., 1959, с. 71—73; Современные дирижёры, сб., составители Л. Григорьев и Я. Платек, М., 1969. *Г. Я. Юдин.*

ПОХОРО́ННЫЙ МАРШ, траурный марш,— разновидность *марша*, муз. произв. торжественно-скорбного характера в ритме размеренного, замедленного шага. Обычно П. м. трёхчастны, пишутся в минорной тональности, за исключением контрастирующего просветлённо-лирич. среднего раздела (встречаются и мажорные П. м., напр. в оратории «Самсон» Генделя), в размерах $\frac{4}{4}$, С, $\frac{2}{4}$; для них характерно применение пунктирных ритмов. Первоначально П. м. создавались специально для сопровождения траурных процессий (позднейшие образцы этой разновидности — похоронные марши Ф. Ж. Госсека периода Великой французской революции). В России музыка в характере П. м. впервые прозвучала при похоронах Ф. Я. Лефорта (1699): в процессии шли «трубачи и литаврщики с печальными глазами» (Орфелин З., Житие и славные дела Петра Великого, СПБ, 1774, с. 229). С течением времени П. м. вошли в ораторию («Саул» Генделя), оперу («Гибель богов» Вагнера), стали создаваться и как медленные части циклич. инстр. соч.— симфоний (3-я симфония Бетховена, 5-я симфония Малера и др.), сонат (соната для фп. As-dur op. 26 Бетховена, соната для фп. b-moll Шопена и др.), как отд. инстр. пьесы («Похоронный марш» для фп. op. 21 Чайковского). Включение П. м. в инстр. циклы обычно связано с программными замыслами. Наряду с П. м. как целостным муз. соч. важнейшее значение в инстр. программной музыке приобретают отд. эпизоды, темы, выдержанные в характере П. м.,— обладая яркой жанровой характерностью, они даже без помощи словесной программы способны вызывать у слушателей живые образные представления (мн. соч. Ф. Листа, включая ряд симф. поэм, 2-й и «Патетический» фп. концерты и др.; 3-я часть 11-й симфонии Шостаковича).

ПОШЕ́ТТА, пошетт (франц. pochette, от pocheter — носить в кармане),— небольшой струнный смычковый муз. инструмент (общая длина ок. 350 *мм*). Возник в нач. 16 в. как ответвление скрипичного семейства. Первоначально П. представляла собой 3-струн. инструмент с лодкообразным корпусом. Впоследствии она становится 4-струнной и приобретает разнообразные формы: виолы, скрипки, гитары и др. инструментов. Настраивалась по квинтам, на кварту выше обычного строя скрипки. Осн. функция — муз. сопровождение во время уроков танцев. Просуществовав до нач. 19 в., П. в единичных случаях использовалась как оркестровый и сольный инструмент. Изготовлением П. занимались иногда выдающиеся мастера смычковых инструментов: К. Мюллер, Д. Полли; известна П. работы А. Страдивари.



Лит.: Струве Б. А., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959; Fryklund D., Studien über die Pochette, Sundsvall, 1917. *Н. А. Лисова.*

ПОШО́Н (Pochon) Альфред (30 VII 1878, Ивердон — 26 II 1959, Лютри) — швейц. скрипач. Игре на скрипке обучался в Льежской консерватории у С. Томсона. Концертировал с 11-летнего возраста. С 1898 преподавал в этой консерватории, был участником струн. квартета Томсона (2-я скрипка). В 1902 основал получивший известность «Флоналей-квартет» (существовал до 1929), с к-рым гастролировал в странах Европы и в США. Позднее играл в нью-йоркском «Страдивариус-квартете» (до 1938). В 1938 возвратился в Швейцарию, в 1941—57 был директором консерватории в Лозанне. В 1958 чл. жюри 1-го Междунар. конкурса скрипачей им. П. И. Чайковского в Москве. Автор книг, статей в муз. прессе и инструктивной работы.

Соч.: A progressive method of string-quartet playing, N. Y., 1924; J.-J. Rousseau, musicien et la critique, Montreaux, 1940; Musique d'autrefois interprétation d'aujourd'hui, Gen., 1943; Le rôte du point en musique placé au-dessus ou ou-dessous d'une note, Losanna, 1947.
И. М. Ямпольский.

ПОЭ́МА (франц. poème, греч. ποίημα, от ποιέω — делаю, творю). 1) Инстр. пьеса лирико-драм. или лирико-повествоват. характера, отличающаяся свободой построения и эмоциональной насыщенностью. Обычно пишется для фп. или для к.-л. струнного смычкового инструмента с сопровождением фп. (П. для скрипки и фп. Фибиха), порой и с сопровождением оркестра (П. для скрипки и оркестра Шоссона). Прообразом для П. послужил созданный Ф. Листом жанр *симфонической поэмы* — крупного одночастного программного орк. произведения. Наряду с обозначением «П.» пьесы этого жанра часто носят программные заглавия или определения (фп. пьесы А. Н. Скрябина — П. «К пламени», «Сатаническая поэма» и др.).

2) Обозначение крупного одночастного орк. программного произв., использовавшееся нек-рыми композиторами взамен определения «симфоническая поэма» (напр., муз. поэмы — Tondichtungen — Р. Штрауса).

3) В 20 в. П. стали называть и нек-рые вок. или вок.-инстр. сочинения («10 поэм для хора» Шостаковича, «Поэма памяти Сергея Есенина» Свиридова).

«ПОЮ́ЩИЕ ГОЛОСА́ ЯПО́НИИ» — массовое прогрессивное самодеят. хор. движение в Японии, антимилитаристское по направленности. Возникло по инициативе хор. дирижёра и обществ. деятеля Акико Сэки, организовавшей в 1948 в Токио Центральный хор и Исполнит. комитет, к-рый объединил все коллективы художеств. самодеятельности в Японии (её помощниками были комп. Ясуси Акутагава и Ёритоё Иноуэ). Вскоре хор превратился в муз. центр, к-рый совместно с об-вом «Против колонизации Японии» с 1950 начал выпускать сб-ки, включающие революционные и популярные песни разных народов; с июня 1953 издаётся журнал «Онгаку-ундо» («Музыкальное движение»), где помещаются новые произв., статьи о муз. жизни за рубежом, беседы по муз. вопросам. Филиалы центра открылись также в городах Осака, Киото, Сендай, Нагоя, Саппоро и др. (в стране более 120 филиалов). Начало широкому движению «П. г. Я.» положил концерт (дек. 1952), организованный рабочими токийских верфей и посв. 4-й годовщине со дня основания Центрального хора. В 50-е гг. в разл. городах Японии по примеру Токийского хора стали создаваться многочисл. хор. коллективы с собств. поэтами и композиторами. Участники движения проводят массовые концерты, праздники песен, популяризируют нац. нар. песни, новые песни япон. авторов, а также устраивают ежегодные общеяпонские съезды.

В кон. 1953 в Токио состоялся первый фестиваль песни под назв. «П. г. Я.», объединивший мн. коллективы (неск. миллионов участников) и прошедший под знаком борьбы за мир и нац. независимость. С тех пор эти фестивали стали ежегодными. Центральный хор (дирижёры А. Сэки и Е. Иноуэ) гастролировал в 1964 в СССР. К 1977 в рядах «П. г. Я.» насчитывалось до 10 млн. человек.

Лит.: Сампей Тамура, Песни страны Фудзиямы, «Молодёжь мира», 1953, № 8; Леонова М., Японские песни, «СМ», 1954, № 5; Горо Судо, О музыкальном движении в Японии, там же, 1954, № 10; Овчинников В., Цветы и песни японской весны, «Новое время», 1963, № 18.
М. Ф. Леонова.

ПРА́ВИЛОВ Александр Сергеевич (р. 21 VII 1938, дер. Сощовка Донецкой обл.) — сов. певец (бас). Нар. арт. РСФСР (1977). Чл. КПСС с 1966. 4-я пр. Междунар. конкурса им. Чайковского (1970). В 1965 окончил Львовскую консерваторию по классу пения у Е. И. Дарчука. В 1956—59 артист Донецкого оперного т-ра, с 1965 солист Горьковского т-ра оперы и балета. П. обладает высоким красивым басом мягкого тембра. Партии: Борис, Досифей, Мельник, Иван Сусанин; Мамыров («Чародейка»), Мефистофель («Фауст»), Дон Базилио, Фигаро; Поп («Ай да Балда!» Кравченко), Мендоза («Дуэнья» Прокофьева), Васков («Зори здесь тихие» Молчанова). Выступает в концертах. Первый исполнитель мн. соч. горьковских композиторов А. А. Касьянова, А. А. Нестерова, Н. М. Благовидова и др. С 1967 преподаёт в Горьковской консерватории.

Лит.: Елисеев И., Обретенное призвание, «ТЖ», 1975, № 20.

ПРА́ГА (Praha) — один из крупнейших муз. центров Европы. Столица ЧССР. Население 1100 тыс. чел. (1970). Муз. жизнь П. начала развиваться с кон. 9 в., когда П. стала резиденцией чеш. князей, затем королей династии Пржемысловичей. Древнейший из сохранившихся муз. памятников — запись григорианского хорала; *григорианское пение* проникло в Чехию вместе с христианством в 9 в. В монастырях и при епископате П. (с 973) переписывались с зап.-европ. первоисточников сб-ки литургич. песнопений, создавались новые песни, посв. чеш. святым. В 11 в. возникла церк. песня на чеш. яз. «Господи, помилуй нас», исполнявшаяся на торжеств. праздниках. Одним из наиболее значит. центров церк. муз. жизни был женский монастырь св. Йиржи в Пражском Граде (заложен в 967), в к-ром с 12 в. ставились лат. пасхальные литургич. драмы и др. действа; с 14 в. в нек-рые из них включались интермедии (постепенно всё чаще) на чеш. яз. О существовании в то время светской музыки в П. свидетельствуют содержащиеся в хрониках и записях проповедей запреты языческих («дьявольских») плясовых и застольных песен. С 12 в. упоминаются служившие при дворах феодалов чеш. йокуляторы (жонглёры) — Добржета, Койята и др. При дворе последних Пржемысловичей (13 в.) выступали и нем. миннезингеры Рейнмар фон Цветер, Генрих фон Мейсен, по прозвищу Фрауенлоб, Вольфрам фон Эшенбах и др.

В 1340-е гг., когда П. стала резиденцией императора Карла IV (чеш. короля Карла I), наступил расцвет её церк. и светской муз. культуры, чему способствовало возраставшее богатство церк. учреждений (в митрополитском храме св. Вита имелось неск. оплачиваемых вок. ансамблей).

В Пражском ун-те (осн. в 1348) преподавались муз. дисциплины по франц. образцу (пользовались трудами муз. теоретика Иоанна де Мурис). В студенч. среде распространилась т. н. новая любовная лирика (сохранилась запись любовной песни «Не осталось во мне радости»; стоящая под ней подпись «Завиш», вероятно,— имя автора). В студенч. среде возникли и 2 записи инстр. танц. мелодий, датированные 1396. Ко 2-й пол. 14 в. относятся первые дошедшие до нас сведения о чеш. муз. инструментах. В иконографич. источниках воспроизводится т. н. чеш. крыло (ala bohemica) — чеш. вариант распространившегося во всех европ. странах *псалтериума*. Перечень муз. инструментов, на к-рых играли музыканты при дворе Карла IV, дал в своей поэме «Взятие Александрии» («La prise d'Alexandrie», 1364) музыкант и поэт Гильом де Машо (в течение мн. лет был личным секретарём чеш. короля Яна Люксембургского). В храмах разрешалось играть только на органах. Самые ранние сведения о пражских органах относятся к 13 в. Развитие инстр. музыки тормозилось гуситами, деятельность к-рых во многом определила особенности муз. культуры П. В то время как в музыке др. крупных городов Зап. Европы ведущими были полифонич. жанры, гуситы отрицали не только инстр. музыку, но и хор. полифонию. Получил распространение специфич. жанр — одногол. духовная песня на чеш. яз. (см. *Гуситские песни*), выражавший религ. и нац.-освободит. устремления гуситов. С П. связана завоевавшая популярность богатырская гуситская песня «Восстань,



Явление Дионисия Пражского. Представление на празднестве в Праге. 1617. Гравюра на меди неизвестного художника начала 17 в.

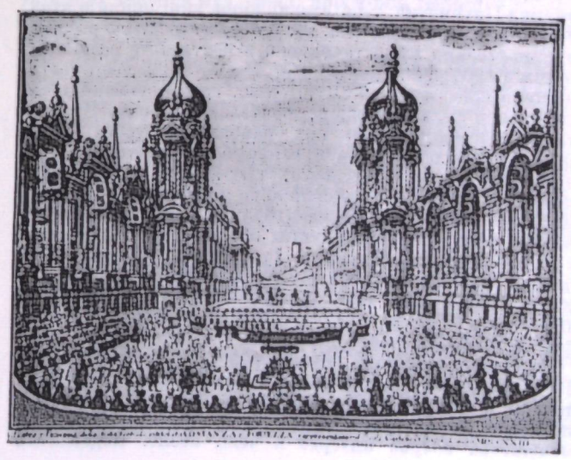
восстань, великий город Прага!» («Povstaň, povstaň, veliké město Pražské»). Традиции гуситских песен продолжались в 16 в. в евангелич. песнях, напечатанных в сборниках — канционалах (древнейший издан в П. в 1501; первый канционал с нотами «Песни хвалы божьей», составленный Яном Рогом, содержал 482 песни; издан в 1541). Во 2-й пол. 16 в. широкое распространение в П. получили т. н. лит. братства (известны с 1439; позднее существовали почти при каждом костёле); так назывались собрания образованных горожан и простых ремесленников, объединявшихся для исп. церк. песен (от хорала до сложных хор. полифонич. произв.).

В муз. жизни значит. событием были выступления в П. императорской капеллы, к-рая была переведена в П. из Вены вместе с резиденцией Рудольфа II; после его смерти в 1612 капелла вместе с имп. двором возвратилась в Вену. Большой придв. оркестр и хор состояли из видных музыкантов разных стран, гл. обр. из Нидерландов и Италии; рук. капеллы был Ф. де Монте, вице-капельмейстером — Я. Реньярт, органистом — Ш. Люитон. В П. работали выдающийся полифонист (по национальности словенец) Я. Галлус (провёл здесь последние годы жизни, ум. в 1591; в П. издавались его соч.), чеш. комп. К. Гарант из Полжиц (с 1600 служил при дворе Рудольфа II; казнён в 1621 за участие в восстании против Габсбургов). Произв. крупнейших полифонистов, в т. ч. Галлуса, Люитона и др. композиторов (гл. обр. иностр.), на рубеже 16—17 вв. печатались в типографии Г. Нигрина (муз. издания отличались высоким качеством). В 1616 создан *Коллегиум музикум*, однако Тридцатилетняя война вскоре прервала его деятельность, как и др. муз. учреждений (за исключением немногих церковных). Возобновление муз. жизни с сер. 17 в. проходило в рамках настойчиво внедряемой воинствующими иезуитами идеологии Контрреформации. С целью пропаганды католицизма они уделяли большое внимание муз. образованию в церк. школах (в них учились мн. чеш. композиторы 18 в.). Укрепление церк. и светской феодальной власти с характерными для эпохи барокко пышными светскими и религ. празднествами способствовало развитию муз. иск-ва и муз. жизни П.

Возобновилась деятельность лит. братств; издавались католич. (сменившие евангелич.) канционалы — «Канционал чешский» М. В. Штейнера (в 1683—1764 6 раз переиздавался в П.), «Королевская вокальная капелла» В. К. Голана Ровенского (1693; сб. включал, кроме одногол. песен, также хоры и сольные кантаты с инстр. сопровождением). В период правления Рудольфа II особенно популярна была игра на лютне; во 2-й пол. 17 в. лютнисты из аристократич. среды создавали пьесы для лютни. Соч. пражских композиторов графа Я. А. Лоси, А. Экштейна, А. Дикса и др. исполнялись и лютнистами др. стран.

В 1627 впервые в П. (в Пражском граде) был пост. оперный спектакль (по случаю коронации Фердинанда III) — пасторальная комедия Г. Б. Буонаменте в исп. труппы из Мантуи. Во 2-й пол. 17 — нач. 18 вв. оперные спектакли ставились редко и предназначались лишь для придв. кругов. В 1648, 1679—80 выступала Венская придв. опера, в 1703—05 — итал. труппа Г. Ф. Сартори, к-рый специально для пражан поставил итал. оперу «Либуше» на сюжет из чеш. истории; в 1718—20 гастролировала труппа А. Лотти из Дрездена. Итал. опера завоевала популярность в связи с пышной пост. в 1723 (на коронации Карла VI) в Пражском граде оперы придв. комп. И. Й. Фукса «Стойкость и мужество» («Costanza e fortezza»). После успеха этой оперы в П. стали выступать итал. труппы — А. Дензи из Венеции (в 1724—34 спектакли ставились в т-ре графа Ф. А. Шпорека) и Дж. Б. Локателли (позднее Дензи и Локателли работали в Москве и Петербурге). Итал. труппы выступали также в новом гор. т-ре «У Котцу» (осн. в 1738), с 1783 — в «Ностицком т-ре» (с 1797 — Сословный т-р). Господство итал. оперы прекратилось в нач. 19 в.; итал. труппы осущест-

Сцена из оперы «Стойкость и мужество» И. Й. Фукса. Поставлена в Праге. 1723. Гравюра на меди Биркарта по рисунку Дж. Галли Бибиены.



вили премьеры неск. опер А. Вивальди («Наказанная тирания» — «La tirannia castigata», 1726; «Аргиппо», 1730; «Альвильда, королева готтов» — «Alvilda, regina de Goti», 1731; «Дориклея», 1732) и К. В. Глюка («Эцио» и «Гиперместра», обе — 1750; «Иссипиле», 1752). Глюк в 1748, 1750 и 1752 был капельмейстером труппы Локателли в П. и руководил пост. своих опер. Позднее в П. были впервые исполнены оперы В. А. Моцарта (под его упр.) «Дон Жуан» (1787) и «Милосердие Тита» (на празднествах по случаю коронации Леопольда II, 1791). В итал. репертуаре были также оперы чеш. комп.— Й. Мысливечека и Я. А. Кожелуха; др. чеш. музыканты 18 в. писали гл. обр. культовую музыку (б. ч. они находились в материальной зависимости от церк. кругов), среди них — Б. М. Черногорский (1-я пол. 18 в.), мн. годы работавший в Италии, и Ф. К. Брикси, регент хора при соборе св. Вита, автор широко исполнявшихся хор. и органных церк. сочинений.

С 1720-х гг. важнейшими центрами муз. жизни П. были дома аристократии; графы Туны, Пахты, Чернины, Лобковицы и др. содержали собств. капеллы, исполнявшие прежде всего соч. для небольших дух. ансамблей чешских и австрийских композиторов. С сер. 18 в. в П. организовывались концерты — сначала в залах больших трактиров, затем — в больших трапезных монастырей.

Чеш. музыканты в 18 в. получили известность и в др. странах; в П. стали съезжаться иностранные импресарио, чтобы нанимать чеш. оркестрантов для капелл своих столиц. Здесь выступали видные музыканты из разных гос-в (в т. ч. виртуозы, ехавшие из Вены через П. к саксонскому двору). Европ. уровня достигли скрипич. мастера П.; изготовлением инструментов занимались потомственные мастера из нем. и австр. семейств — Эдлингеры, Эберле, Гелмеры (неск. поколений), а также чехи Т. О. Гулинский и К. Стрнад. В 18 в. муз. теория значительно отставала от др. областей муз. культуры П. и её потребностей. Единств. изданный в П. теоретич. труд — 1-й европ. толковый муз. словарь, составленный (на лат. яз.) пражским органистом и магистром философии Т. Б. Яновкой (1701, ²1715). В кон. 18 в. возросло стремление к нац. возрождению, развитию нац. культуры, тормозившемуся германизацией страны после проигранной чехами битвы на Белой Горе (1620). Носителем нац. идей стало гор. мещанство. Офиц. учреждения оставались под властью правящей верхушки аристократии и бюрократич. аппарата, придерживавшихся нем. ориентации. Сторонники «чешского возрождения» в области музыки культивировали чеш. песню и оперу. В нач. 1790-х гг. труппа Патриотич. т-ра ставила нем. зингшпили и итал. оперы в переводе на чеш. яз. Развитие чеш. оперы было насильственно приостановлено в результате офиц. запрета в 1804 чеш. спектаклей. Лишь в 1823 чеш. театр. деятели создали новое муз. об-во, возобновившее пост. чеш. опер силами певцов-любителей (не более 10 спектаклей в год); среди них наибольший успех имели произв. капельмейстера Ф. Шкроупа— зингшпиль «Проволочник» («Дротарь», 1825, пост. 1826) и музыка к пьесе Й. К. Тыла (с песней «Где родина моя», ставшей нац. гимном) «Фидловачка» (1834). После отъезда из П. в 1807 итал. оперной труппы оперы шли в Сословном т-ре на нем. яз. Высоким художеств. уровнем отличались спектакли, пост. К. М. Вебером (более 70 произв.), к-рый был рук. оперного т-ра в 1813—16. В 1820—30-е гг. в т-ре преобладали оперы итал. и франц. композиторов.

Наиболее крупный композитор П. 1-й пол. 19 в.— В. Я. Томашек, автор песен и баллад на нем. и чеш. тексты, а также лирич. фп. миниатюр; его творчество по стилю близко романтизму. В это время в среде гор. мещанства возрос интерес к чеш. песне. Издавались сборники чеш. нар. песен, в т. ч. образцы нового песенного фольклора в ежемесячнике «Věnec ze zpěvů vlasteneckých» — первом чеш. муз. журнале (1835—39, 1843—44). В сер. 19 в. песня стала действенным агитационным средством, выразителем протеста против австр. властей, особенно во время Революции 1848; популярные мелодии пелись с новыми, злободневными, политич. стихами.

В нач. 19 в. было организовано неск. изд-в; наиболее значительное — итальянца М. Берры, публиковавшее преим. фп. произв., в т. ч. транскрипции оперных арий и танцы. Традиц. интерес к танц. музыке усилился после появления в 1830-е гг. нового чешского танца *польки*, распространившегося в 1840-е гг. по всей Европе.

Публич. концерты давались редко; до кон. 19 в. в П. не было постоянного симф. оркестра; неск. раз в год выступал оркестр консерватории. В П. концертировали Л. Бетховен (1798), Я. Л. Дусик (1802), Н. Паганини (1828), Ф. Лист (1840, 1846, 1856), Г. Берлиоз (1846), Р. Вагнер (1863), М. А. Балакирев (1867), К. Сен-Санс (1882, 1886), Х. Бюлов (1886), И. Падеревский (1888), П. И. Чайковский (1888 и 1892; дирижировал симфониями и оперой «Евгений Онегин»; в П. у него возникла дружба с А. Дворжаком) и др.

Ослабление габсбургской монархии в 1860-е гг. способствовало демократизации обществ. жизни Чехии и связанному с этим развитию муз. жизни П., наиболее важными событиями к-рой было открытие «Временного т-ра» (1862), не зависевшего от влияния нем. нац. меньшинства, и Нац. т-ра (1881), построенного на нар. деньги (сбор средств происходил под лозунгом «Народ — себе»). Здесь шли оперы Б. Сметаны (до 1874 он был гл. дирижёром «Временного т-ра»), а также оперы А. Дворжака, К. Бендля, К. Шебора, К. Скугерского, В. Блодека, З. Фибиха, ставшие основой чеш. оперного репертуара; в Нац. т-ре ставились и оперы франц., итал., а также слав. композиторов. В 1888 открылся Новый нем. т-р (для нем. публики), руководители к-рого приглашали лучших солистов из др. стран; в период рук. А. Нёйманa (до 1910) в нём ставились муз. драмы Р. Вагнера (с вагнеровским репертуаром т-р гастролировал в 1889 в Москве и Петербурге). Оперная труппа существовала также в «Т-ре на Виноградах» (1907—19; до 1914 рук. Л. Челанский, затем О. Острчил).

В нач. 1860-х гг. возникло много мужских, позднее и смешанных хор. коллективов. Наиболее крупный хор — «Глагол Пражский» (с 1861; существует и в совр. П.), в 1868 организовано Объединение чеш. певч. об-в (позднее наз. Певч. чеш. община; действовала до 1951). В 1863—1972 работал Художеств. клуб (объединял чеш. литераторов, художников и музыкантов), его целью было создание высокохудожеств. нац. произв.; клуб имел собств. изд-во «Гудебни матице» (1871—1950; публиковало нотные издания и книги по музыке). В П. работали также изд-ва Ф. А. Урбанека и М. Урбанека; выходили муз. журн. «Slavoj» (1862—65), «Dalibor» (1858—64; 1869; др. журн. с тем же назв. издавался в 1873—75, 1878—1913, 1919—27), «Hudební listy» (1870—75, 1889—90), «Cyril» (1874—1907, 1909—44, 1946—48).

Публич. симф. концерты ещё во 2-й пол. 19 в. не имели прочной организационной и экономич. основы; кроме оркестра консерватории, выступали оркестры чешского и немецкого оперных т-ров. Постоянный проф. симф. оркестр был создан только в 1896, когда под упр. А. Дворжака впервые выступил оркестр Нац. т-ра; в 1894 получил назв. Чеш. филармония (с 1901, после конфликта с дирекцией т-ра и забастовки оркестр стал самостоятельным). В 1874 основан «Каммермузикферайн» — об-во, организовавшее публич. концерты камерной музыки (в 1884 из него выделилось

Чеш. об-во камерной музыки, способствовавшее деятельности Чешского квартета, основанного в 1871, и других камерно-инструментальных ансамблей). Концертаты исполнялись дважды в год в концертах Объединения музыкантов (1803—1903). Значение церк. музыки в культурной и общественной жизни страны в 19 в. заметно уменьшилось; в П. это было заметнее, чем в провинции.

Большой популярностью пользовались дух. оркестры муз. «кружков» (объединялись по профессиям, напр. кружок пожарников и др.) и воен. оркестры, исполнявшие марши, танцы и попурри из популярных мелодий на открытых эстрадах.

Высоким уровнем отличалось муз. образование; среди выпускников Пражской консерватории (осн. в 1811)— выдающиеся музыканты, особенно скрипачи — Я. В. Каливода, Й. Славик, Ф. Лауб, О. Шевчик, Ф. Ондржичек, Я. Кубелик и др. Б. ч. окончивших консерваторию получала ангажементы в иностр. оркестрах, гл. обр. в русских (В. Сук, Ф. Ступка, семья потомственных музыкантов Гржимали и др.). В 1888 к консерватории была присоединена Органная школа (осн. в 1830; обучение продолжалось 2—3 года). В ней учились А. Дворжак, К. Бендль, Л. Яначек, Й. Б. Фёрстер, Э. Направник и другие музыканты, внёсшие важный вклад в развитие чешской и словацкой музыки.

После образования Республики Чехословакия (1918) П. как столица самостоят. гос-ва стала центром чеш. нац. муз. культуры, к-рая впервые за неск. столетий начала развиваться самостоятельно. Были созданы вновь и реорганизованы мн. старые муз. учреждения. При Пражской консерватории (с 1919 гос. уч. заведение) организована т. н. Школа мастеров, в к-рой преподавали композицию В. Новак, Й. Сук, Й. Б. Фёрстер, позднее Й. Кржичка. Продолжали функционировать старые муз. уч. и др. спец. организации для нем. меньшинства населения, в т. ч. Нем. академия музыки (с 1920; рук. композиторского отделения, позднее директор — Ф. Функе). Сословный т-р был передан в ведение дирекции Нац. т-ра. Оперной труппой Нац. т-ра стал руководить (после К. Коваржовица, 1900—20) О. Острчил; во время его работы (1921—35) пражская опера славилась широтой нац. репертуара (за 15 лет пост. 86 соч. 28 чеш. композиторов) и исполнит. мастерством. Художеств. уровень спектаклей оперного т-ра был высоким и при директоре и дирижёре В. Талихе (1935—45); во время оккупационного режима (с 1939) его деятельность тормозилась нем. властями. Наиболее значительными в 1920—30-е гг. были пост. опер Сметаны, Дворжака, Фибиха; осуществлены премьеры опер Л. Яначека и Б. Мартину; в 1926 здесь был также пост. «Воццек» А. Берга. В новом нем. т-ре после ухода с поста его рук. А. Цемлинского (1911—27) уровень оперных спектаклей несколько снизился, однако дирижёру Дж. Селлу (1929—37) удалось вновь добиться высоких художеств. результатов. В 1923 был создан муз. отдел Чеш. радио, с 1925 транслировались оперные спектакли Нац. т-ра и концерты Чеш. филармонии, к-рая широко развернула свою работу, получив гос. и гор. субсидии; её успешной деятельности особенно способствовал Талих (руководил с перерывами в 1919—41). С 1927 концерты филармонии транслировались за границу (с 1935 — в Москву). В 1930-е гг. был сформирован симф. оркестр Радио.

Высоким исполнит. мастерством славились камерно-инстр. ансамбли П.: квартеты — Пражский (с 1920), Пешека (с 1928 наз. Чехосл. квартет), Ондржичека (в 1927—48 выступал также на Радио), Чеш. нонет (с 1923), Пражские тромбонисты (с 1930) и др. В кон. 1920-х гг. были организованы студии звукозаписи «Эста» и «Ультрафон». В 1918 возник «Ферайн фюр прикладуффюрунген» — пражский филиал венского союза, в 1920 создано объединение «Содействие современной музыке» («Spolek pro moderní hudbu»). Эти коллективы впервые в П. исполнили камерно-инстр. произв. И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Б. Бартока, А. Шёнберга и др.; ими же была создана чехосл. секция Междунар. об-ва совр. музыки, организовавшая в П. в 1924 и 1925 междунар. фестивали орк. музыки (в 1924 по случаю открытия фестиваля Нем. оперным т-ром была осуществлена премьера монодрамы Шёнберга «Ожидание»; исполнялись также соч. А. Хабы для четвертитонового рояля). В 1934 осн. Об-во муз. воспитания; в 1936 им был созван 1-й международный конгресс.

С 1920-х гг. издавались музыкальные журналы: «Listy Hudební matice — Tempo» (1921—38 и 1946—1948), «Klíč» (1930—34) и «Rytmus» (1935—48; выпускался объединением «Пршитомност»), Союз немецких музыкантов и педагогов издавал журн. «Der Auftakt» (1920—38).

После 2-й мировой войны 1939—45 муз. жизнь начала усиленно развиваться. Оперной труппой Нац. т-ра руководили О. Еремиаш (1945—47, 1948—51) и Талих (1947—48), дирижировал З. Халабала и др. Здесь пост. оперы «Водоворот» («Крутнява», 1953) Сухоня, «Воскресенье» (по Л. Н. Толстому, 1962) Циккера, «Повесть о настоящем человеке» (1962) Прокофьева, оперы О. Еремиаша, И. Крейчи, И. Пауэра и др. В 1945 в П. открылся Оперный т-р им. 5 мая (в помещении Нем. т-ра). Здесь пост. «Мать» Хабы (1947). С 1948 этот т-р называется «Т-р Сметаны», в нём поставлены «Мирандолина» Б. Мартину (1959) и его балеты (в 1950—1960-е гг.). Здесь же шли балеты Я. Гануша, З. Вострчака, а также Прокофьева, А. И. Хачатуряна, Р. М. Глиэра, М. И. Чулаки, Б. В. Асафьева, К. Караева и др.

В 1970-е гг. в П. работают Чеш. филармония, «Симфонический оркестр столицы — Прага ФОК», оркестры Чехословацкого радио, кинематографии; камерные оркестры — Чешский, Пражский, «Коллегиум музикум Прагензе», «Симпозиум музикум», «Ars rediviva», квартеты им. Сметаны, Влаха, Дворжака, Талиха, Города Прага, Чехословацкий; смешанные певч. ансамбли: Хор филармонии, «Новые исполнители мадригалов» и др.; Чехословацкий ансамбль песни и пляски.

В 1949 создан Союз чехословацких композиторов (до 1972; был руководящей организацией деятелей иск-ва ЧССР; в кон. 1972 образован Союз чеш. композиторов и конц. исполнителей, объединяющий лишь музыкантов ЧСР). В П. с 1948 издаётся журн. «*Hudební rozhledy*», имеется муз. фонд, при к-ром работает изд-во «Пантон». Фирма и изд-во «Супрафон» выпускают грампластинки и ноты.

С 1946 ежегодно в мае — июне проводится Междунар. муз. фестиваль «Пражская весна» (первый в Европе после 2-й мировой войны); на нём своими произв. дирижировали А. Онеггер (1949), Хачатурян (1959), П. Хиндемит и др. Проводятся Обозрения совр. муз. творчества (с 1958), муз. конкурсы скрипачей им. Я. Кубелика (с 1949), пианистов им. Сметаны (с 1951), исполнителей на духовых инструментах им. А. Рейхи (с 1953), виолончелистов им. Вигана и струн. квартетов (оба с 1958).

Работают Академия иск-в (высшее уч. заведение по художеств. воспитанию, с 1946), музыковедч. секция Ин-та теории и истории иск-в Чехосл. АН, при ней 1 раз в квартал выходит журн. «*Hudební věda*» (с 1964); кафедра истории музыки на философском ф-те Карлова ун-та, к-рую долгое время возглавлял З. Неедлы. В муз. отделении Национального музея имеется коллекция муз. инструментов разных времён; работают музеи Сметаны и Дворжака. В 1971 открыт Дом



Собор Св. Вита в Праге.

советской науки и культуры. Издаётся журнал «Новости музыкальной жизни Праги» на чеш., рус., франц. и нем. языках.

Лит.: В. С. [Стасов В. В.], Опера Глинки в Праге, «Спб. ведомости», 1867, 4 февраля, то же, Избр. произв., т. 1, М., 1952; Из истории русско-чешских музыкальных связей, сб. 1-й. Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова с Болеславом Каленским, М., 1955; Бэлза И., История чешской музыкальной культуры, т. 1—2, М., 1959—73; Teuber C., Geschichte des Prager Theaters, Tl 1—3, Praga, 1883—88; Památník zpěváckého spolku Hlahol v Praze, red. R. Lichtner, Praha, 1911; Branberger J., Konservatoř hudby v Praze, Praha, 1911; Procházka R. F., Das romantische Musik-Prag, Saaz, 1914; Sedmdesát let Umělecké besedy, 1863—1933, red. F. Skácelík, Praha, 1933; Veselý R., Dějiny České filharmonie, Praha, 1935; Nejedlý Z., Opera Národního divadla do roku 1900, [Praha], 1935; его же, Opera Národního divadla od roku 1900 do převratu, [Praha], 1936; Kamper O., Hudební Praha v XVIII věku, Praha, 1935; Bartoš J., Prozatimní divadlo a jeho opera, Praha, 1938; Nettl P., Mozart in Böhmen, Praha, 1938; Rosenheim R., Die Geschichte der deutschen Bühnen in Prag, Praha, 1938; Helfert V., Steinhard E., Die Musik in der Tschechoslovakischen Republik, Praha, 1936, ²1938; Němec V., Pražské varhany, Praha, [1944]; Němec Z., Weberova pražska léta, Praha, 1944; Soupis repertoáru «Národní divadlo», 1945/50, «Národní divadlo», 1951, с. 29/31; Celeda J., Josef Mysliveček, Praha, 1946; Plavec J. František Škroup, P., 1946; Löwenbach J., Českoruské vztahy hudební, Praga, 1947; Štěpánek V., Pražské návštěvy P. J. Cajkovského, Praha, 1952; Sýkora V. J., F. X. Dušek, Praha, 1958; 150 let pražské konservatoře, Praha, 1961; Patnáct Pražských jar, Praha, 1961; Pala F., Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila, díl 1—4, Praha, 1962—70; Pospíšil V., Slavní hoste Pražských jar, Praha, 1962; Holzknecht V., Česká filharmonie, Praha, 1963; Příspěvky k dějinám česko-ruských kulturních styků, [Praha, 1965]; Berkovec J., Petrovský V., Praha plná hudby, [Praha, 1967]; Dějiny Českého divadla, sv. 1—2, Praha, 1968—69; Němeček J., Opera Národního divadla v období K. Kovařovice, díl 1—2, [Praha, 1968—69]; Volek T., Mozart a Praha, Praha, 1973; Sefl V., Smetanovo kvarteto, Praha, 1974; Česká hudba světu — svět české hudbě, Praha, 1974.

Т. Волек.

ПРА́ЗДНИКИ — древнерусская церк. певческая книга, содержащая «нотные службы на дни двунадесятых господских и богородичных праздников (неподвижных)». П. были впервые изданы в 1772 в квадратной ноте, в цефаутном ключе. Частично дублировали Стихирарь и Ирмологий. В П. стихиры изложены с сохранением *фит* (выделены в скобках). Ирмосы канонов заимствованы из Ирмология без изменений.

Лит.: Бессонов П., Судьба нотных певческих книг, «Православное обозрение», 1864, т. 14, май — июнь; Разумовский Д., Церковное пение в России, [вып. 1—3], М., 1867—69; Вознесенский И., О церковном пении православной греко-российской церкви. Большой знаменный напев, [роспев], К., 1887.

Н. Д. Успенский.

ПРА́ЗДНИКИ ПЕ́СНИ — см. *Певческие праздники.*

ПРАТЕ́ЛЛА (Pratella) Франческо Балилла (1 II 1880, Луго, Романья — 17 V 1955, Равенна) — итал. композитор и муз. писатель. Занимался в Муз. лицее Пезаро. По композиции ученик А. Риччи-Синьорини, П. Масканьи и А. Чиконьяни. В 1910—26 директор муз. лицея в Луго, в 1927—45 — лицея Дж. Верди в Равенне. В 1910 примкнул к футуризму. Написал инстр. произв. «Футуристская музыка» («Musica futurista», 1913) и др. подобные соч. В то же время он широко использовал в своём творчестве итал. народные мелодии, муз. фольклор Равенны. Автор 7 опер, оперетт, орк. соч., камерно-инстр. музыки, фп. пьес, песен, музыки для кино.

Соч.: Musica italiana, Bologna, 1915; Evoluzione della musica, v. 1—2, Mil., 1917—19; Etnofonia di Romagna, Udine, [1938]; Le arti e le tradizioni popolari d'Italia, v. 1—2, Udine, 1941; Linee di storia della musica, Mil., [1946]; Il libro della musica e del canto in coro, v. 1—3, Mil., 1951; Autobiografia, Mil., 1971; Die futuristische Musik. Technisches Manifest (29.3.1911), в кн.: Apollonio U., Der Futurismus. Manifeste und Dokumente, Köln, 1972.

Лит.: Gatti G. M., Musica moderna d'Italia e di fuori, Bologna, 1920; Chigi A., Fr. B. Pratella, Ravenna, 1929; Toschi P., Fr. B. Pratella, studioso del canto popolare, «Lares», 1955, v. 21.

И. М. Ямпольский.

ПРА́УТ (Prout) Эбенезер (1 III 1835, Аундл, Нортхемптоншир — 5 XII 1909, Хакни, близ Лондона) — англ. муз. теоретик, педагог и композитор. В 1854 окончил философский ф-т Лондонского ун-та. Учился игре на фп. у Ч. Саламана. В 1859—73 служил церк. органистом, одноврем. (1861—85) преподавал игру на фп. в Школе иск-в лондонского Хрустального дворца. Первые его произв. — камерные ансамбли (струн. и фп. квартеты) — получили в 1862 и 1865 1-е пр. Об-ва англ. музыкантов. Среди др. муз. соч. — кантаты, реквием, месса и др. культовые соч. В 1871—74 изд. журн. «Monthly Musical Record», сотрудничал в журн. «Academy» (1874—79), «Ateneum» (1879—89). В 1876—1890 был дирижёром Хор. ассоциации г. Хакни. Преподавал гармонию и композицию в Нац. спец. муз. школе (1876—82), в Корол. академии музыки (с 1879), игру на фп. — в Муз. школе «Гилдхолл» в Лондоне (с 1884); с 1894 профессор Дублинского ун-та. Известен гл. обр. как теоретик. В своих трудах, посв. контрапункту, фуге, муз. форме и др. вопросам, сформулированные им закономерности основывал на творч. практике лучших композиторов прошлого и совр. образцах (мн. работы переведены на европ. яз., в т. ч. на рус.). П. — ред. ораторий (добавил аккомпанемент), в т. ч. «Самсон» (1880) и «Мессия» (1902; издал партитуру и клавир) Генделя.

Соч.: кантаты — Хирворд (Hereward), Альфред, Рыцарь красного креста (The red cross knight) и др.; для орк.— 4 симфонии, 2 увертюры, сюиты; концерты с орк.— 2 для органа; квартеты и др. камерные ансамбли; для голоса с орк.— Свобода (Freedom); пьесы для органа, культовая хор. музыка.

Лит. соч.: Instrumentation, L., 1876 (рус. пер.— Праут Э., Элементарное руководство к изучению инструментовки, М.— Лейпциг, 1900); Harmony, its theory and practice, L., 1889, ²1903, то же, N. Y., 1971; The orchestra, v. 1—2, L., 1888—89; Counterpoint: strict and free, L., 1890, ⁷1910; Double counterpoint and canon, L., 1891; Fugue, L., 1894, ⁴1900 (рус. пер.— Фуга, М., 1900, ²1922); Fugual analysis, L., 1892 (рус. пер.— Анализ фуг, М., 1892); Musical form, L., 1893, ³1903 (рус. пер.— Музыкальная форма, М., 1900); Applied forms, L., 1895, то же, L., 1970 (рус. пер.— Прикладные формы, М., б. г.); Analytical key to the exercises in the 16th and subsequent editions of «Harmony», L., 1903; A course of lectures on orchestration, L., 1905; Mozart, L., 1907 (рус. пер.— Моцарт, М.— П., 1923).

Лит.: Dictionary of national biography. Supplement 2, v. 3, L., 1912; Jacobi E., Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von J.-Ph. Rameau, Bd 1—2, Straßburg, 1957—60.

И. А. Слепнёв.

ПРАЧ (Práč) Иван (Ян Богумир) (сер. 18 в., Силезия — 1818, Петербург) — рус. муз. фольклорист, композитор и педагог. По национальности чех. Муз. образование получил на родине. Работал в Петербурге (с кон. 1770-х гг.), преподавал фп. игру в Смольном ин-те (1780—95), одноврем. в младших классах театр. уч-ща (с 1784), затем в Воспитат. доме (1810—13). В 1790 издал сб. записанных им рус. нар. песен в обр. для голоса и фп. (нек-рые напевы взяты из собрания В. Ф. Трутовского, ч. 1—3, 1776), составленный совм. с Н. А. Львовым — автором вступит. статьи к сб., к-рая явилась первым науч. трактатом о рус. нар. музыке. В сб. традиционные рус. песни впервые названы народными и систематизированы по жанрам. Мелодии песен снабжены фп. сопровождением. Многие из этих песен позднее вошли в сб. Н. А. Римского-Корсакова (в обр. также для голоса с фп., ор. 24, 1877). Сб. — памятник рус. муз. фольклора, послуживший основой для ряда последующих сб. рус. нар. песен; мелодии из него использовали М. И. Глинка («Камаринская»), М. П. Мусоргский («Борис Годунов»), Н. А. Римский-Корсаков («Снегурочка», «Царская невеста»), П. И. Чайковский («Опричник»); они послужили тематич. материалом для многочисл. обр., вариаций для гитары, фп. и хор. произв. Сб. сыграл важную роль в пропаганде рус. нар. песни в России и за рубежом. 2 напева из него использованы Л. Бетховеном в 1-м и 2-м из трёх струн. квартетов, посв. А. К. Разумовскому (ор. 59), др. напевы — Дж. Россини в «Севильском цирюльнике» (в финале — мелодия песни «Ой, на горке, на горочке...», приведена в изд. «Русские народные песни», Пб., 1797, 5 изд., под ред. В. М. Беляева, М., 1955, № 107, с. 224) и кантате «Аврора». П.— автор гл. обр. произв. для фп. — сонат, вариаций на темы рус. нар. песен и др. пьес, в т. ч. «Печального марша...» на погребение М. И. Кутузова (1813), сонаты для клавесина и виолончели и др. П. принадлежат перелож. для фп. отрывков из опер (на рус. тексты Екатерины II) «Февей» В. А. Пашкевича и «Горе-богатырь Косометович» В. Мартина-и-Солера. Написал методич. руководство: «Полная школа для фортепиано» (1816).

Соч.: Собрание народных русских песен с их голосами, положенными на музыку Иваном Прачем, СПБ, 1790, ²1806 (дополненное, т. 1—2), ³1815, ⁴1896 (под назв.: Русские народные песни, собранные Н. А. Львовым. Напевы записал и гармонизовал Иван Прач, под ред. и с предисл. А. Е. Пальчикова), ⁵М., 1955 (под ред. и с вступ. ст. В. М. Беляева).

Лит.: Орлов С., Ян Прач в русской мелографике, в сб.: Sbornik I. Sjezdu slovanských geografů a etnografů v Praze, Praha, 1926, с. 343—53; Финдейзен Н., Два старейших печатных сборника народных песен, [Л., 1928], с. 45—48; его же, Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в., т. 2, М.— Л., 1928—29; Кюи Ц., Избр. статьи, Л., 1952, с. 74—77, 572; Stěsko F., Jan Práč, Praha, 1932

Е. В. Гиппиус.

ПРЕВИТА́ЛИ (Previtali) Фернандо (р. 16 II 1907, Адрия) — итал. дирижёр и композитор. Чл. Академии «Санта-Чечилия» (с 1943). Учился в консерватории в Турине у С. Гросси (виолончель), У. Маттеи (орган) и Ф. Альфано (композиция). Играл на виолончели в оркестре туринского Корол. т-ра. С 1928 жил во Флоренции, где организовал (совм. с В. Гуи) постоянный симф. оркестр фестиваля «Флорентийский музыкальный май», руководил им до 1936. В 1936—53 возглавлял симф. оркестр Радио в Риме. Преподавал дирижирование (1952—1953) в Академии «Санта-Чечилия»; с 1953 был худ. рук. концертов этой академии. С 1972 директор т-ра «Сан-Карло» в Неаполе. Много гастролирует как дирижёр в странах Европы, в Сев. и Юж. Америке, Японии. В обширном репертуаре П. — старинная музыка, соч. романтиков и совр. композиторов. В своей музыке стремится к точному воспроизведению особенностей муз. стилей разных эпох. П. — автор балета «Галлюцинации» («Allucinazioni», 1945, Рим), кантаты «Слава побеждённым» («Gloria victis», для хора и оркестра), орк. пьес, камерно-инстр. ансамблей. Осуществил ред. мн. старинных музыкальных произв. Автор статей, в т. ч. о Ф. Бузони. Написал руководство по дирижированию.

Соч.: Guida allo studio della direzzione d'orchestra, Roma, 1951.

Л. Б. Римский.

ПРЕДЛОЖЕ́НИЕ — наибольшая часть *периода*, завершающаяся каденцией. Обычно П. существует только как часть целого. В ряде случаев оно всё же способно обособляться и приобретать самостоят. значение. Это в первую очередь относится к незамкнутой главной партии *сонатной формы*. Она нередко излагается в форме начального П. периода, второе П. к-рого перерастает в связующую партию и подводит к побочной партии. В результате только первое П. периода оформлено как тематически и структурно целостное построение, оно и является формой главной партии (Л. Бетховен, 1-я соната для фп., часть 1).

В простой трёхчастной форме П. может выполнять функцию периода как формы её частей. В этих случаях в структуре a_1 b a_2 раздел a — не период, как обычно, а П. (А. Н. Скрябин, Прелюдия ор. 7 № 1 для одной левой руки).
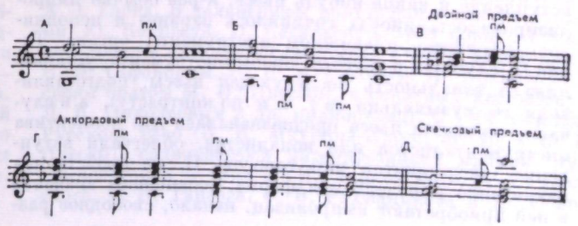
Различие между П. и слитным периодом связано гл. обр. с типом заключит. каденции — в периоде она полная, в П. — половинная. Играет роль и степень развитости тематич. материала, завершённости его изложения; завершённость, хотя бы относительная, предполагает период, а явная незавершённость — П. Существует иная точка зрения, исходящая от классич. нем. муз.-теоретич. школы (Х. Риман). Согласно этой концепции, всякое одночастное построение без каденции внутри него, независимо от типа завершающей его каденции, есть П. (Satz); период, не делящийся на П., в этом случае трактуется как П.

Лит. см. при статье *Период.*

В. П. Бобровский.
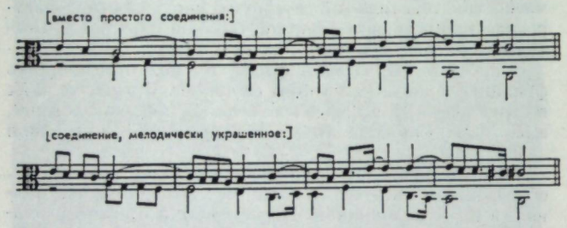
ПРЕДЪЁМ (итал. anticipazione, франц. и англ. anticipation, нем. Antizipation, Vorausnahme) — неаккордовый звук (обычно короткий, на последней лёгкой доле), заимствуемый из следующего далее аккорда (в этом отношении П. как бы зеркально противоположен приготовленному задержанию, заимствуемому из предыдущего аккорда). Сокр. обозначение в нотном примере — им. П. может быть понят как опережающее разрешение (переход) одного из звуков в соответствующий звук будущего аккорда (поэтому о «разрешении» П. не говорят).

П. обычно одноголосен, но может быть и многоголосным (двойной, тройной П.), даже во всех голосах одновременно (аккордовый П.; при нём нет одноврем. звучания аккордовых и неаккордовых звуков). Особую разновидность составляет скачковый П.; многие камбиаты (т. н. «фуксова камбиата») скорее являются скачковыми П.



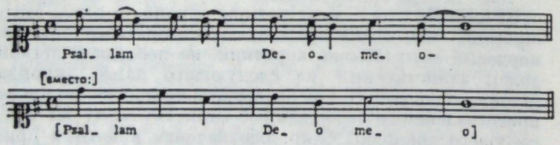
Предформы встречаются в ср.-век. монодии (см. начало секвенции «Sanctus Spiritus» в статье *Ноткер*), а также в старинной полифонии, однако незрелость аккордово-гармонич. письма и трудность нотации не позволяют говорить о П. как о совершенно сформировавшемся явлении до эпохи Возрождения (см. Г. де Машо, 14-я баллада «Je ne cuit pas» — «Нет того, кому Амур уделил бы столько благ», такты 1—2; также заключит. каданс в 8-й балладе «De desconfort»). В эпоху Жоскена Депре П. в основном сложился. С 16 в. П. применяется как нечастый, но уже вполне откристаллизовавшийся приём полифонич. мелодики (у Палестрины). С 17 в. (особенно со 2-й пол.) П. приобретает новое качество контраста не только контрапунктирующему голосу, но и целому аккорду (совр. понятие П.). В 20 в. П. нередко применяется подобно побочному тону для усложнения гармонич. вертикали (С. С. Прокофьев, «Ромео и Джульетта», «Монтекки и Капулетти», заключит. каданс).

Теоретически явление П. специально освещено у Кр. Бернхарда (ученика Г. Шюца; сер. 17 в.). В главе 23 («Von der Anticipatione Notae») его соч. «Tractatus compositionis augmentatus» П. (под назв. «антиципации») рассматривается как «фигура», украшающая мелодию:



В трактате «Von der Singe-Kunst oder Manier» Бернхард различает «предъём ноты» (Anticipatione della nota; см. пример выше) и «предъём слога» (Anticipatione della sillaba; см. пример ниже).

И. Г. Вальтер (нач. 18 в.) также рассматривает П. среди «фигур». Приводим образец «предъёма слога» из его книги «Praecepta...» (слово «Psallam» во 2-й половине 1-го такта повторяется):



С развитием нового учения о гармонии (с 18 в.) П. вошёл в группу неаккордовых звуков.

Лит. см. при ст. *Неаккордовые звуки.* *Ю. Н. Холопов.*

ПРЕЛЮДИЯ, п р е л ю д (позднелат. praeludium, от лат. praeludo — играю предварительно, делаю вступление; франц. prélude, итал. preludio, англ. prelude, нем. Vorspiel),— род инстр. пьесы, чаще всего для одного инструмента, позволяющего исполнять многогол. музыку. Наиболее ранние образцы относятся к 15 в. Первоначально П. представляла собой небольшое вступление к какой-нибудь пьесе, к-рое обычно импровизировалось, иногда сочинялось заранее и исполнялось на лютне, клавишном инструменте, органе. Такие П. служили в качестве пробы инструмента, устанавливали тональность последующей пьесы, подготавливали её музыкально (в т. ч. и по контрасту), а в случаях, когда эта пьеса предназначалась для коллектива инструменталистов или вокалистов, облегчали вступление инструментов или голосов. П. не свойственна какая-либо определённая форма; важнейшее значение в ней приобретают импровизац. начало, свободное развёртывание, фигурационная разработка материала; порой находят применение и имитация, полифонич. склад. Характерная черта многих П. — применение от начала и до конца единого типа фактуры, что сближает её с жанром *этюда*. Подобного рода пьесы носили и др. названия, напр. преамбула, интрада, ричеркар, фантазия, каприччо, токката и т. п. В 17 в. П. нередко назывались также вступления во франц. опере и сюите, исполнявшиеся ансамблем инструменталистов и даже целым оркестром. В 18 в. П. стали создаваться и как самостоят. пьесы; в то же время, прежде всего в творчестве И. С. Баха, сложился устойчивый цикл прелюдия — фуга, в к-ром обе составные части взаимно оттеняли друг друга — свободному развёртыванию в П. противостоял строго упорядоченный принцип развития в фуге, близкий к гомофонному склад П. — всецело полифоническому в фуге. Одноврем. Бах утвердил тип большого цикла П. и фуг, обнимающего все мажорные и минорные тональности (1-й и 2-й тома «Хорошо темперированного клавира»). В 19—20 вв. создавались как малые «парные» циклы П. и фуги, порой расширенные до трёхчастного цикла («Прелюд, хорал и фуга» для фп. Франка), так и большие циклы П. и фуг, подобно баховским обнимающие все тональности («24 прелюдии и фуги» для фп. Шостаковича, Щедрина). Возник и тип цикла одних только П., также во всех тональностях (произв. Ф. Шопена, А. Н. Скрябина, К. Дебюсси, С. В. Рахманинова, Д. Д. Шостаковича, Д. Б. Кабалевского и др.). П. создавались и в виде отд. пьес, гл. обр. для фп., а также в качестве орк. вступлений к операм и к отдельным их актам (Р. Вагнер, Дж. Верди, Дж. Пуччини и др.).

Лит.: П а н к р а т о в а В., Малые инструментальные формы (прелюдия, ноктюрн, этюд), М., 1962; C h o m i n s k i J. M., Preludia, Kr., 1950 (Analizy i objasnenia «Dzieł Wszystkich Fr. Chopina», t. 9); A p e l W., Der Anfang der Praeludium in Deutschland und Polen, Warsz., 1960. См. также лит. при статьях *Бах* И. С., *Шопен* Ф., *Скрябин* А. Н., *Дебюсси* К., *Кабалевский* Д. Б.

ПРЕ́МИИ м у з ы к а л ь н ы е — награды, присуждаемые деятелям муз. иск-ва — композиторам, исполнителям, музыковедам, критикам, инстр. мастерам, педагогам и др. за отдельные выдающиеся работы или за совокупность творч. достижений. П. присуждаются по итогам специально учреждаемых конкурсов (см. *Конкурсы*), а также по решению правительств. учреждений, разл. муз. об-в, уч. заведений, т-ров, изд-в и др.; в капиталистич. странах — частными лицами, меценатами. Большое распространение муз. П. получили в 19—20 вв., когда в ряде стран стали создаваться разл. об-ва и фонды с целью поощрения молодых музыкантов. Чаще всего они возникали в Германии; как правило, носили имена крупнейших композиторов — Ф. Мендельсона, В. А. Моцарта, Дж. Мейербера, Р. Вагнера и др. Известность получили Римская П. в Париже, Бетховенские П. и П. Об-ва любителей музыки в Вене, П. им. Падеревского в США, Глинкинские П. в России, позже — Римские П. в Бельгии (по образцу парижских), Мендельсоновская стипендия в Великобритании, П. им. Шуберта; И. С. Баха, Л. Бетховена, Л. Шпора в разл. городах ФРГ и др. Укрепилась традиция присвоения П. издат. фирмами за лучшие соч. определённого жанра; так, с кон. 19 в. изд-во «Рикорди» (Италия) присуждает П. за оперную музыку. В США среди значительных — П. им. Пулицера, им. Дж. Гершвина, им. Ч. Дитсона, фондов Форда и Гуггенхейма и др. После 2-й мировой войны 1939—45 учреждён ряд П. в области грамзаписи, как за художеств., так и за технич. работы, присуждаемых спец. междунар. жюри во мн. странах Европы, в США и Японии.

В СССР за высшие достижения в области музыки присуждаются *Ленинские премии* (с 1957) и *Государственные премии СССР* (1940—52 и с 1967). Респ. гос. П. отмечаются достижения музыкантов во всех союзных и

мн. автономных республиках СССР: Азерб. ССР (им. У. Гаджибекова, с 1966), Арм. ССР (им. А. Хачатуряна — для композиторов, и им. А. Даниэлян — для исполнителей, 1965), БССР (1966), Груз. ССР (им. Ш. Руставели, 1965), Казах. ССР (им. К. Байсеитовой и им. Курмангазы, 1965), Кирг. ССР (им. Токтогула Сатылганова, 1966), Латв. ССР (1957), Лит. ССР (1957), Молд. ССР (1965), РСФСР (им. М. И. Глинки, 1965), Тадж. ССР (им. Рудаки, 1963), Туркм. ССР (им. Махтумкули, 1966), Узб. ССР (им. Хамзы, 1964), УССР (им. Т. Г. Шевченко, 1961), Эст. ССР (1957), Тат. АССР (им. Г. Тукая, 1958), Якут. АССР (1966) и др. Присуждаются также П. ЦК ВЛКСМ и ЦК комсомола союзных республик, СК СССР и др. Постановления о присуждении Гос. П. публикуются в центр., респ. и областной печати к годовщине Октябрьской революции 1917.

В др. социалистич. странах П. музыкантам присуждаются гос. и обществ. организациями (в Болгарии — П. им. Г. Димитрова, в Венгрии — Л. Кошута, в ГДР — Нац. П. и др.). *М. М. Яковлев.*

ПРЕОБРАЖЕ́НСКАЯ Софья Петровна [14 (27) IX 1904, Петербург — 21 VII 1966, Ленинград] — сов. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. СССР (1955). В 1928 окончила Ленингр. консерваторию по классу пения у



И. В. Ершова (обучалась также у Н. Н. Зайцевой). В том же году с группой студентов консерватории участвовала в Зальцбургском фестивале, где с большим успехом пела партию Кащеевны («Кащей Бессмертный» Римского-Корсакова). В 1928 дебютировала на сцене Ленингр. т-ра оперы и балета, где работала до 1959. П. обладала голосом большого диапазона, замечательным по силе и разнообразию красок, ровно звучавшим во всех регистрах, а также ярким сценич. дарованием. Партии: Кончаковна; Марфа («Хованщина»), Марина Мнишек; Иоанна (Гос. пр. СССР, 1946), Любаша («Царская невеста»), Груня («Броненосец „Потёмкин"» Чишко), Ефросинья («Семья Тараса»; Гос. пр. СССР, 1951), Амнерис, Азучена, Далила; Фрика («Золото Рейна»), Октавиан («Кавалер роз» Штрауса). С 1959 участвовала в спектаклях Оперной студии Ленингр. консерватории (партии — Графини; Няни — «Евгений Онегин»). Выступала на конц. эстраде, участвовала в исп. реквиемов Моцарта и Верди, «Торжественной мессы» Бетховена, ораторий Генделя; исполнила партию Орфея в одноим. опере Монтеверди. Одним из высших достижений П. был вок. цикл «Песни и пляски смерти» Мусоргского. В 1947—54 и 1960—61 преподавала в Ленингр. консерватории (с 1949 профессор). Автор статьи «Тридцать лет на сцене» («МЖ», 1958, № 2).

Лит.: О л ь х о в с к и й Е. Г., Софья Петровна Преображенская, Л., 1950; Т р а й н и н В., Софья Петровна Преображенская, [Л.], 1972. *В. И. Зарубин.*

ПРЕОБРАЖЕ́НСКИЙ Антонин Викторович [16 (28) II 1870, Сызрань — 17 II 1929, Ленинград] — сов. музыковед. В 1889 окончил Екатеринославскую, в 1894— Казанскую духовные академии. Преподавал рус. яз. и лит-ру в средних уч. заведениях Таганрога и Бахмута. С 1898 работал в Моск. Синодальном уч-ще, с 1902— в петерб. Придв. певч. капелле (преподаватель, библиотекарь, затем пом. директора капеллы). С 1920 одноврем. был профессором Российского ин-та истории иск-в (по специальности рус. медиевистики, позднее — действит. чл. ин-та), с 1920 — Ленингр. консерватории. П. — один из виднейших исследователей старинной рус. музыки и др.-рус. певч. иск-ва, др.-рус. нотного письма. Им написаны статьи о рус. церк. музыке для рус. издания «Музыкального словаря» Х. Римана (пер. и доп. под ред. Ю. Д. Энгеля, М., 1901—04).

Соч.: Словарь русского церковного пения, М., 1896; По церковному пению. Указатель книг, брошюр, журнальных статей и рукописей, Екатеринослав, 1897, ²М., 1900; Вопрос о единогласном пении в русской церкви XVII века, СПБ, 1904; Алексей Фёдорович Львов. Его жизнь и деятельность, СПБ, 1908; О сходстве русского музыкального письма с греческим в певчих рукописях XI—XII вв., «РМГ», 1909, № 8, 10, то же, СПБ, 1909; Краткий очерк истории церковного пения в России, «РМГ», 1907, № 1,² СПБ, 1910; Протоиерей П. И. Турчанинов, СПБ, 1910; С. В. Смоленский в его историко-археологических работах по церковному пению, «Хоровое и регентское дело», 1912, № 7—8; Из первых лет партесного пения в Москве, «Музыкальный современник», 1915, № 3; «Латинская ересь» в русском пении XVII в., в сб.: Орфей, кн. 1, П., 1922; Культовая музыка в России, Л., 1924; Греко-русские певческие параллели XII—XIII в., в сб.: De Musica, вып. 2, Л., 1926; Русская музыкальная азбука XVII в., там же, вып. 3, Л., 1927, и др. *И. М. Ямпольский.*

ПРЕОБРАЖЕ́НСКИЙ Николай Алексеевич [25 X (6 XI) 1854, Петербург — 31 V(13 VI) 1910, Карлсбад, под Ригой] — рус. певец (драм. тенор). Окончил духовную семинарию. Учился в Петерб. консерватории у Дж. Корси, затем в Болонье у А. Бузи. Одноврем. с занятиями в консерватории пел в хоре Мариинского т-ра. В 1886—88 выступал в оперных т-рах Болоньи, Милана, Флоренции, Триеста, Мадрида под фам. Карбони. В 1888—93 солист Большого т-ра. Дебютировал в партиях Фауста (на итал. яз.) и Собинина. С 1893 пел в Киеве, Казани и др. городах. Последние годы жизни провёл в Риге, давал уроки пения.

Обладал сильным, красивым, с металлич. оттенком драм. тенором большого диапазона, в совершенстве владел иск-вом бельканто, пел преим. партии героич. плана. Его исп. отличалось экспрессивностью. Был кумиром учащейся молодёжи Москвы. Среди партий— Манрико, Отелло; Ричард («Бал-маскарад»), Иоанн Лейденский, Васко да Гама, Рауль, Роберт («Пророк», «Африканка», «Гугеноты», «Роберт-Дьявол» Мейербера), Лоэнгрин и др.

Лит.: Н. А. Преображенский. [Некролог], «ЕИТ», 1910, вып. 8, с. 161—62; Н. А. Преображенский. [Некролог], «РМГ», 1910, № 26/27, с. 595; Ш к а ф е р В. П., Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания, Л., 1936; С а л и н а Н. В., Жизнь и сцена, Л.— М., 1941, с. 120—23, 130—31; Г о з е н п у д А., Русский оперный театр XIX века. 1873—1889, Л., 1973, с. 184.

ПРЕ́РВАННАЯ КАДЕ́НЦИЯ — см. *Каденция.*

ПРЕ́СМАН Матвей Леонтьевич [10 (22) X 1870, Ростов-на-Дону — 12 XI 1941, Москва] — сов. пианист, педагог. Игре на фп. обучался в Москве у Н. С. Зверева. В 1891 окончил Моск. консерваторию по классу фп. у В. И. Сафонова. В 1891—95 преподаватель муз. уч-ща в Тбилиси, в 1896—1913 преподаватель и директор муз. классов (с 1900 — муз. уч-ще) Ростовского-на-Дону отделения РМО. С 1913 профессор Саратовской, в 1918— 1921 — Донской (Ростов-на-Дону), в 1921—22 — Азербайджанской (Баку) консерваторий. С 1923 в Москве. Чл. Гос. учёного совета Наркомпроса РСФСР. С 1933 преподаватель и директор Муз. уч-ща им. М. М. Ипполитова-Иванова, одноврем. с 1938 преподавал в Центр. заочном муз.-пед. ин-те. Автор воспоминаний «Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов» (сб. «Воспоминания о Рахманинове», т. 1—2, 3 изд., М., 1974). *И. М. Ямпольский.*

ПРЕСС Иосиф Исаакович [21 XII 1880 (2 I 1881), по др. данным, 3 (15) I 1881, Вильнюс — 4 X 1924, Рочестер] — рус. виолончелист. Занимался в Муз. уч-ще Харьковского отделения РМО у С. С. Глазера. В 1902 окончил Моск. консерваторию по классу виолончели у А. Э. Глена. В дальнейшем пользовался консультациями Ю. Кленгеля, П. Касальса. С 1898 концертировал как солист и ансамблист (выступал с Ф. И. Шаляпиным, В. И. Сафоновым, К. Н. Игумновым, П. Коханским, с своим братом М. И. Прессом, в сонатных ансамблях с Л. В. Николаевым и др. пианистами). С 1906 участник Русского трио (В. И. Маурина-Пресс, М. И. и И. И. Прессы), славившегося интерпретацией произв. рус. композиторов — трио П. И. Чайковского, А. С. Аренского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова и др. Испол-

пение П. отличали высокое мастерство, тонкий муз. вкус, красивый певучий тон. В 1911 на конкурсе виолончелистов в ознаменование 50-летия Моск. отделения РМО П. получил наряду с Е. Я. Белоусовым 2-ю пр. В 1916—18 профессор Петроградской, в 1918 — Киевской, затем Одесской консерваторий. В 1921 уехал из СССР. Концертировал в Европе и Америке. С 1922 преподавал в Истменской школе в Рочестере.

Лит.: Гинзбург Л. С., История виолончельного искусства, кн. 3 — Русская классическая виолончельная школа (1860—1917), М., 1965, с. 324—32. *Л. С. Гинзбург.*

ПРЕСС Михаил Исаакович [10 (22) IX 1871, Вильнюс — 22 XII 1938, штат Мичиган, США] — рус. скрипач. В 1900 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки у И. В. Гржимали, совершенствовался у Э. Изаи в Брюсселе. 1-я пр. на конкурсе скрипачей, окончивших Моск. консерваторию по классу Гржимали (1910). Выдающийся виртуоз, П. концертировал в России и за рубежом. В 1906—14 жил в Берлине, организовал Русское трио (совм. с братом — виолончелистом И. И. Прессом и женой — пианисткой В. И. Мауриной), гастролировал во мн. странах. В 1915—18 профессор Моск. консерватории. С 1918 жил в Германии и Швеции, с 1922 — в США. Выступал как дирижёр, преподавал в муз. ин-те Кёртис в Филадельфии. П. — крупнейший представитель дореволюц. моск. скр. школы. Блестящая техника, законченность интерпретации — отличит. черты его исполнит. иск-ва. Как солист, ансамблист и дирижёр был пропагандистом рус. музыки. Ему принадлежат мн. транскрипции для скрипки и фп.

Лит.: Гуист Е., Письма о музыке, «Рампа и жизнь», 1915, № 46, 48; Энгель Ю., Театр и музыка, «Русские ведомости», 1915, 1 ноября, 1916, 4 февр. *И. М. Ямпольский.*

PRESTISSIMO (престиссимо, итал., превосходная степень от presto — быстро) — обозначение очень быстрого темпа. Применяется в этом значении наряду с «составными» терминами presto assai, presto molto примерно с 30-х гг. 17 в. Обычно используется в заключит. разделах финальных частей сонатно-симф. циклов, реже — в качестве обозначения темпа целой части.

PRESTO (пре́сто, итал. — быстро) — обозначение быстрого темпа. Применяется с нач. 17 в. Первоначально различие между P. и *allegro* было незначительным или не проводилось вообще; лишь в 18 в. P. стало обозначением более быстрого сравнительно с allegro темпа. В 18 в. указание P. обычно сочеталось с обозначением размера alla breve (𝔠); всё же 𝅗𝅥 в темпе P. оставалась более продолжительной, чем ♩ в темпе allegro. Различие между P. и allegro связано также с тем, что allegro, в отличие от P., первоначально служило указанием и на живой, весёлый характер музыки. Обозначение «P.» часто применялось в финалах классич. сонатно-симф. циклов, а также в оперных увертюрах (напр., увертюра к «Руслану и Людмиле» Глинки). Термин «P.» иногда используется в сочетании с дополнительными уточняющими терминами — P. assai, P. molto (очень быстро), P. ma non tanto и P. ma non troppo (не очень быстро). См. также *Prestissimo*.

ПРЕТО́РИУС (Praetorius; наст. фам. Шульц, Schulz, Schulte, Schultheiß) Михаэль (15 II 1571 или 1572, Крёйцбург, близ г. Эйзенах — 15 II 1621, Вольфенбюттель) — нем. композитор, органист и муз. теоретик. Сын протестантского священника, связанного с кругом ближайших друзей и сподвижников М. Лютера. Учился в лат. школе в г. Цербст, в ун-те г. Франкфурт-на-Одере. Служил у герцога Брауншвейгского в качестве органиста. В 1594 переселился в резиденцию герцога Вольфенбюттельского, с 1604 стал придв. капельмейстером. Постоянно ездил ко двору кайзера в Прагу, а также в Дрезден, Магдебург и Галле, где встречался и сотрудничал с видными музыкантами своего времени Х. Л. Хаслером, Г. Шюцем, С. Шейдтом.

П. — автор светской и церк. музыки на нем. и лат. тексты. В основе его творчества лежит традиция, культивировавшаяся в лютеранских церк. общинах и лат. школах и связанная с полифонич. школой Орландо Лассо, с формой мотета, применением cantus firmus. П. ввёл в нем. церк. музыку хор. концерт, следуя в своих многогол. вок.-инстр. соч. также традициям венецианской школы. Одним из первых в нем. музыке П. применил генерал-бас. Его собрание песнопений (в разл. формах на нем. тексты) и пьес для органа — «Сионские Музы» («Musae Sioniae», т. 1—9, 1605—10) охватывает 1244 соч. Составил из своих произв. ещё несколько подобных собраний. Сб. «Musarum Sioniarum Motectae et Psalmi latini I» (1607) включает 36 многогол. мотетов, мессу и магнификат; сб. «Терпсихора» (1612) содержит инстр. обр. 312 мелодий франц. танцев. Среди его органных соч. — фантазии на темы псалмов Лютера, в т. ч. известная «Ein feste Burg ist unser Gott». Большое значение имеет его науч. труд «Syntagma musicum» (т. 1—3, 1615—19; переиздано В. Гурлиттом, 1958—59; рус. пер. фрагмента в сб.: «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII вв.», М., 1971), содержащий описание и классификацию муз. инструментов, характеристику современных П. осн. вок. и инстр. форм, определение и толкование муз. терминов (в основном перевод с итал. яз. на нем. яз. словаря И. Тинкториса, 1474), сведения о мензуральной нотации, свод правил муз. композиции, указания к пользованию техникой генерал-баса и к инструментовке вок.-инстр. произв. Вопреки сложившейся практике применения в науч. трактатах лат. языка, начиная с т. 2 П. писал этот труд на нем. языке.

Издания: Gesamtausgabe der musikalischen Werke von M. Praetorius, hrsg. v. Fr. Blume in Verbindung mit A. Mendelssohn und W. Gurlitt, Bd 1—21, Wolfenbüttel-B., 1928—60; Sämtliche Orgelwerke, hrsg. v. K. Matthaei, Wolfenbüttel-B., 1930.

Лит.: Riemann H., Handbuch der Musikgeschichte, Bd 2, Lpz., 1912; Gurlitt W., M. Praetorius (Creuzburgensis), sein Leben und seine Werke, Lpz., 1915; Blume Fr., M. Praetorius Creuzburgensis, Wolfenbüttel-B., 1929; его же, Das Werk des M. Praetorius, «ZfMw», 1935, Bd 17. *О. Т. Леонтьева.*

ПРЕЧИ́СТЕНСКИЕ КУ́РСЫ. Были открыты Рус. технич. об-вом в 1897 в Пречистенском (ныне Фрунзенском) р-не Москвы с целью дать рабочим и мелким ремесленникам начальное образование. В нач. 1906 по инициативе Е. Э. Линёвой при курсах был организован хор, участники к-рого получали муз. образование (теория музыки, сольфеджио). В 1906—13 хором руководили В. А. Булычев и Линёва. Впервые публично коллектив (в составе 70 чел.) выступил в концерте пианиста Я. В. Вейнберга (25 марта 1909, в Малом зале консерватории). Для слушателей курсов проводились тематич. циклы-концерты, в к-рых выступали А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Л. В. Собинов и др.

Хор рабочих П. к. первым в царской России исполнял революц. песни, в числе к-рых была песня «Смело, товарищи, в ногу». Наиболее способные хористы принимали участие также в концертах *Московской симфонической капеллы*, в т. ч. в первом исполнении (полностью) в России мессы h-moll И. С. Баха (1911) и др. крупных ораториальных соч. (напр., оратории «Времена года» Гайдна). Хору П. к. С. И. Танеев посв. Двенадцать хоров a cappella (для смешанных хоров) на сл. Я. П. Полонского (1909). К 1913 хор прекратил существование.

Лит.: Пречистенские рабочие курсы. Первый рабочий университет в Москве. Сб. статей и воспоминаний к пятидесятилетию курсов. (1897—1947), М., 1948, с. 38—39, 269—70. *М. Ф. Леонова.*

ПРИ́БИК Иосиф (Иозеф) Вячеславович (11 III 1855, Пршибрам, Чехословакия — 20 X 1937, Одесса) — сов. дирижёр, композитор и педагог. Нар. арт. Укр. ССР (1932). По национальности чех. В 1872 окончил органную школу в Праге, в 1876 — Пражскую консерваторию как пианист и дирижёр. С 1878 жил в России, был директором отделения РМО в Смоленске (1879—93). Работал оперным дирижёром в Харькове, Львове, Киеве, Тбилиси, Москве. В 1889—93 капельмейстер Рус. оперного товарищества И. П. Прянишникова (Киев, Москва). Дирижировал в Киеве первыми на Украине (после Мариинского т-ра) постановками опер «Пиковая дама» (1890), «Князь Игорь» (1891). Под упр. П. впервые в Москве была осуществлена пост. оперы «Майская ночь» Римского-Корсакова (1892, Шелапутинский т-р). С 1894 — в Одессе. В 1894—1937 дирижёр (в 1920—26 гл. дирижёр, с 1926 почётный дирижёр) Одесского т-ра оперы и балета.

Деятельность П. способствовала подъёму муз. культуры Одессы. Осн. место в театр. репертуаре П. занимала рус. классика. Впервые в Одессе под упр. П. были осуществлены пост. опер ряда рус. композиторов; в их числе — «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин», «Иоланта», «Чародейка», «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане». В городе, где десятилетиями господствовала итал. опера, П. стремился утвердить отечеств. традиции вок. исполнит. школы. В спектаклях под его рук. пели Ф. И. Шаляпин, М. И. и Н. Н. Фигнеры, Л. В. Собинов, Л. Г. Яковлев. Подняв уровень оркестра, П. дирижировал организованными им общедоступными концертами. После Окт. революции 1917 активно участвовал в строительстве социалистич. культуры. С 1919 был профессором Одесской консерватории. Автор одноактных опер по рассказам А. П. Чехова («Забыл», 1921; «Радость», 1922, и др.), ряда орк. и камерно-инстр. сочинений.

Лит.: Михайлов-Стоян К., Исповедь тенора, т. 2, М., 1896, с. 59; Римский-Корсаков Н. А., Летопись моей музыкальной жизни, СПБ, 1909,[3] М., 1955; Полферов Я., И. В. Прибик, «СМ», 1935, № 2; Воспоминания о П. И. Чайковском, М., 1962, [2]1973; Боголюбов Н. Н., Шестьдесят лет в оперном театре, [М.], 1967, с. 269—70, 285. *С. М. Коган.*

ПРИВАЛОВ Николай Иванович [22 V (3 VI) 1868, Ниж. Тагил — 28 IX 1928, Ленинград] — сов. музыкант-этнограф, инструментовед, дирижёр и композитор. В 1895 окончил Горный ин-т в Петербурге, в 1903 — Археологич. ин-т там же. Находясь в 1890-х гг. в Заонежье (Олонецкой губ.), собрал коллекцию нар. муз. инструментов. Брал уроки теории музыки у Н. Ф. Соловьёва, а также у В. Е. Савинского (теория музыки и гармония) и И. В. Лабинского (инструментовка). В 1896—1913 был музыкантом-исполнителем в Великорусском оркестре, под рук. В. В. Андреева занимался разысканием старинных рус. инструментов, их исследованием и реставрацией. Затем организовал свой оркестр рус. нар. инструментов, к-рым руководил 11 лет; принимал участие в Вечерах рус. песни М. И. Долиной. С 1899 преподавал муз.-теоретич. предметы в войсках гвардии в Петербурге. В 1902 организовал Бесплатные муз. классы игры на нар. инструментах при петерб. Нар. доме и был их руководителем. В это же время под рук. П. были созданы самодеят. оркестры и ансамбли — великорусский, древнерусский из домр и гуслей, хор рожечников. В 1916—17 при участии П. в Нар. доме были организованы классы чтения произв. нар. словесности, где также инсценировались обряды, игрища и былины. В 1908—19 П. доцент Археологич. ин-та (муз. фольклор).

После Окт. революции 1917 П. вёл многогранную науч., преподават. и просветит. работу. В 1920—22 профессор и проректор Одесской консерватории, науч. сотрудник Одесского археологич. ин-та по кафедре этнографии. В 1922—23 работал в отделе нар. образования в Боровичах (инструктор по художеств. образованию и рук. оркестра рус. нар. инструментов). С 1923 снова в Ленинграде, где преподавал в Ин-те муз. просвещения (1923—24), Центр. муз. техникуме (1926—27), заведовал 3-м муз. техникумом (1923—1925), читал лекции в Музее филармонии, руководил муз. самодеятельностью завода «Красный треугольник». Одноврем. выступал в качестве исполнителя на нар. инструментах. Автор оперы «На Волге» (пост. 1902, зал Павловой, Петербург), музыки к драм. сценам «Илья Муромец», «Скоморохова жена». Обрабатывал нар. песни. Написал самоучители игры на гуслях звончатых (СПБ, 1903), балалайке (Л., 1927). В 1914—17 ред. журн. «Музыка и пение».

Соч.: Ударные музыкальные инструменты русского народа (накры, бубны, барабаны, ложки, тарелки, трензель, варган, колокола), «Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний», 1903, октябрь — ноябрь; Гудок — древнерусский народный, смычковый инструмент в связи со смычковыми инструментами других стран. Историко-этнографическое исследование, СПБ, 1904; Тамбуровидные музыкальные инструменты русского народа. Очерк их происхождения, появления на Руси и существования (домра, балалайка, лютня, кобза, бандура, бандурка, торбан, мандолина, гитара). Историческое исследование, «Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний», 1905, апрель — июнь, 1906, февраль; Лира (ліра, риле и реле), СПБ, 1905; Музыкальные духовые инструменты русского народа, вып. 1—2, СПБ, 1906—08; Звончатые гусли на Руси, «Музыка и пение», 1908, № 7, 8, 10; По Москве — в поисках за музыкальными народными инструментами, там же, 1908, №14—21; Ложки. Русский народный музыкальный инструмент, в связи с соответствующими музыкальными орудиями других стран и эпох. Историческое исследование, там же, 1908, № 28—33; Опыт библиографического указателя по литературе русской народной песни, в кн.: Славянские концерты Горленко-Долиной 19, 28 января и 7 февраля 1909, [СПБ, 1909]; Песнетворчество южных славян, «РМГ», 1913, № 6—9, 11—14; Историческая судьба русской народной песни, там же, 1913, № 49—52; Из области церковной археологии, «Музыка и пение», 1914, № 6—8, 12; Калики-перехожие, «РМГ», 1917, № 3; Народные музыкальные инструменты Белоруссии, в кн.: Институт белорусской культуры. Записки отдела гуманитарных наук, кн. 4. Труды кафедры этнографии, т. 1, вып. 1, Минск, 1928 (на белорус. яз.), и др.

Лит.: Пасхалов В., Н. И. Привалов. [Некролог], «Музыкальное образование», 1928, № 6; Крюгер А., Н. И. Привалов. [Некролог], «ЖИ», 1928, № 41. *И. М. Ямпольский.*

ПРИГО́ЖИН Люциан Абрамович (р. 15 VIII 1926, Ташкент) — сов. композитор. В 1951 окончил Ленингр. консерваторию (учился по классу композиции у В. В. Щербачёва и Ю. В. Кочурова), с 1967 преподаёт там же. Работает преим. в области крупных форм, тяготеет к героико-трагедийной теме, для воплощения к-рой часто обращается к выдающимся произв. отечеств. и мировой лит-ры. Музыку П. отличает мужественный, строгий характер, ей присущи эпическое развёртывание образов на основе вариантности, использование элементов рус. нар. ладов, лаконичная, «графическая» фактура, соединение традиционных и новейших средств выразительности.

Соч.: опера — Робин Гуд (по мотивам англ. баллад, 1972); оперы для детей — Доктор Айболит (либр. П. по сказке К. И. Чуковского, 1965, Ленингр. радио), Мальчиш-Кибальчиш (по А. П. Гайдару, 1969, там же); балет — Круг ада (1964, Ленингр. Малый т-р оперы и балета); оратории и кантаты — кантаты Стенька Разин (сл. А. С. Пушкина и народные, 1949), Песнь о хлебе (сл. А. Г. Поперечного, 1959), оратории Непокорённый Прометей (по трагедии Эсхила, 1960), Слово о полку Игореве (для 2 солистов, хора, флейты, кларнета, фагота, трубы, фп. и 3 групп ударных, текст в эквиритмическом переводе П., 1966), Вьюга (камерная оратория для 2 солистов, камерного хора, кларнета, фп. и ударных на стихи из поэмы А. А. Блока «Двенадцать», 1968), В память о великой битве (1974), Предтечи (камерная кантата для 2 голосов и инстр. ансамбля, на тексты из древней лит-ры, 1971; есть ред. для голоса и фп.), Солнце и камни (для солиста, флейты, струн. квартета и фп., 1975), Из Горация (для солиста, хора, кларнета, тромбона и ударных, 1976), Симфония в обрядах (для хора и гобоев, на рус. нар. тексты, 1977); для орк. — симфонии (1955, 1957), симфониетта (1953), сюита из балета «Круг ада» (1965); для камерного орк. — Музыка для струнных и флейты (1961); камерно-инстр. ансамбли — Соната-бурлеска (соната № 1, 1967) и соната № 2 (1969) для скр. и фп., соната для валторны и фп. (1974), струн. квартет (1970), Деревенская музыка для квинтета духовых (1973); для фп. — Календарь природы (12 пьес для юношества, 1962), соната (1973), соната (1973), Каприччио с эпитафией. Памяти Д. Д. Шостаковича (1977); для кларнета соло — Лёгкая соната (1975); хоры — Круговорот (a cappella, поэма на сл. А. А. Блока, 1973); Две песни из спектакля «Остров сокровищ» (с фп., 1956); для голоса с фп. — 5 песен на сл. Р. Бёрнса и У. Шекспира (1955), 2 песни для детей на сл. С. Я. Маршака (1956), 5 песен на сл. М. А. Светлова (1960), 3 англ. баллады (1972); обр. рус. нар. и революц. песен; музыка к спектаклям драм. т-ров, радиопостановкам, фильмам.

Лит.: Утешев А. П., Люциан Пригожин, М., 1959; Сохор А. Н., Воспевая мужество, в его сб.: Статьи о советской музыке, Л., 1974; Паперный М., Художник познается в самоограничении. (Этюд о творчестве Люциана Пригожина), в сб.: Музыка и жизнь, вып. 3, М.— Л., 1975; Ручьевская Е. А., Люциан Пригожин, Л.— М., 1976. *М. Г. Бялик.*

ПРИДВО́РНАЯ ПЕ́ВЧЕСКАЯ КАПЕ́ЛЛА — см. *Ленинградская академическая капелла.*

ПРИДВО́РНЫЙ ОРКЕ́СТР — рус. оркестровый коллектив. Создан в 1882 в Петербурге как Придворный музыкантский хор для обслуживания имп. двора (на основе упразднённых музыкантских «хоров» Кавалергардского и лейб-гвардии Конного полков). Фактически состоял из 2 оркестров — симф. и духового. Мн. музыканты П. о. играли как в симф., так и в духовом оркестре (на разл. инструментах). По примеру военных оркестров музыканты «хора» числились военнослужащими, что давало возможность привлечь в его состав призванных в армию талантливых исполнителей (предпочтение отдавалось тем, кто владел игрой на двух инструментах — струнном и духовом). Первым капельмейстером «хора» был М. Франк, с 1888 его сменил Г. И. Варлих; с 1882 симф. частью ведал капельмейстер Г. Флиге, после смерти к-рого (в 1907) ст. капельмейстером оставался Варлих. Оркестр играл во дворцах на придв. балах, приёмах, во время царских и полковых праздников. В его обязанности входило также участие в концертах и спектаклях в придв. Гатчинском, Царскосельском, Петергофском и Эрмитажном т-рах.

Замкнутый характер деятельности оркестра отражался на художеств. уровне исполнения, обусловливал малосодержательный репертуар, носивший в основном служебный характер (марши, туши, гимны). Руководители оркестра стремились выйти за рамки обслуживания придв. кругов, найти пути к более широкой аудитории. Этому способствовали открытые концерты на летней эстраде Петергофского сада, публичные генеральные репетиции, позднее концерты в залах Придв. певч. капеллы и Дворянского собрания. В 1896 «хор» стал гражданским и был преобразован в П. о., а его участники получили права артистов имп. т-ров. С 1898 П. о. было разрешено давать платные публич. концерты. Однако лишь с 1902 в программы концертов П. о. стала включаться зап.-европ. и рус. классич. симф. музыка. Тогда же по инициативе Варлиха начали систематически проводиться «Оркестровые собрания музыкальных новостей», программы к-рых состояли обычно из произв., исполнявшихся в России впервые. С 1912 П. о. развивает широкую деятельность (концерты оркестра получают известность), проводит циклы историч. концертов рус. и заруб. музыки (в сопровождении популярных лекций), спец. концерты, посв. памяти А. К. Лядова, С. И. Танеева, А. Н. Скрябина. Нек-рыми концертами П. о. дирижировали крупные иностр. гастролёры (Р. Штраус, А. Никиш и др.). Особенных успехов П. о. достиг в эти годы в пропаганде произв. отечеств. музыки. При П. о. существовали нотная библиотека и муз.-историч. музей. В марте 1917 П. о. стал Гос. симф. оркестром. См. *Ленинградский академический симфонический оркестр.*

Лит.: Кристи П. П., Государственный симфонический оркестр. (1917—1921), в кн.: Государственная академическая филармония. Десять лет симфонической музыки. 1917—1927, М., 1928. *И. М. Ямпольский.*

ПРИЗНА́КИ, тушевые признáки,— обозначение высоты звуков в знаменной нотации (см. *Крюки, Знаменный распев*). Разработаны моск. теоретиком 2-й пол. 17 в. Александром Мезенцем. Предназначались для замены киноварных *помет* с тем, чтобы певч. книги можно было печатать одной краской. Как и в основу системы помет, в основу системы П. было положено подразделение обиходного звукоряда на «согласия». П. писались в виде коротких горизонтальных (с нажимом) и вертикальных (без нажима) черт при самом знамени, в скорописи горизонтальные черты часто превращались в «головки». Одна и та же «головка», или чёрточка, в зависимости от расположения изменяла высотное положение знамени в согласии. П. вообще не ставились при знаменах, обозначавших нижний звук того или иного «согласия», а также в области светлого согласия и при знаменах, высота к-рых

Наименование	Нижний звук согласия (без признаков)	Средний звук согласия (признак слева или в середине)	Верхний звук согласия (признак справа или вверху)
ПАРАКЛИТ			
КРЮК			
СТОПИЦА			
ПАЛКА			
СТАТИЯ ПРОСТАЯ			
„ МРАЧНАЯ			
„ СВЕТЛАЯ			
СТРЕЛА МРАЧНАЯ			
„ ГРОМОСВЕТЛАЯ			
ЗМЕЙЦА			
ПОДЧАШИЕ			
ДВА В ЧЕЛНУ			
КЛЮЧ			
ЧЕЛЮСТКА			
ЗАПЯТАЯ			
СКАМЕЙЦА			

Крюковая нотация с признаками.

определялась последующим знаменем или гласовой принадлежностью песнопения. В связи с тем, что печатание нотных книг так и не было осуществлено во 2-й пол. 17 в., а в рукописях по-прежнему употреблялись пометы, система П. не получила самостоят. применения и использовалась как дополнение к пометам. Записи с одними только П. встречаются редко.

Лит. см. при ст. *Пометы.* *И. Д. Успенский.*

ПРИ́МА (от лат. prima — первая). 1) Первая ступень диатоничн. гаммы; основной звук (тон) лада; нижний звук аккорда в основном положении.

2) Интервал — последовательное (мелодич.) или одновременное (гармонич.) звучание двух одноимённых звуков. Поскольку понятие *интервал* подразумевает различие звуков по высоте, принадлежность П. к интервалам оспаривалась старинной муз. теорией. Со

временем, однако, помимо чистой П., образующей унисон, стали применять и её хроматич. преобразования, отличающиеся от унисона; с этого времени П. прочно вошла в число интервалов. Различают чистую П. (чистую 1)— 0 тонов, увеличенную П. (ув. 1)— $^1/_2$ тона (напр., c — cis), дважды увеличенную приму (дважды ув. 1)— целый тон (напр., ces — cis).

3) Первая партия (обычно самая высокая) в группах однородных инструментов оркестра или ансамбля, напр. 1-я скрипка, 1-я флейта и т. п.; то же — в составе хор. групп (голосовых партий). Первая партия в муз. произв. для 2 фп. и четырёхручного изложения музыки для одного фп. *В. А. Вахромеев.*

ПРИМАВЕ́РА (Primavera) Джованни Леонардо (ок. 1450, Барлетта, Апулия — после 1585)— итал. композитор. В 1573 был капельмейстером испан. губернатора в Милане. Позднее жил в Неаполе, принадлежал к созданной Джезуальдо ди Веноза академии «Camerata di propaganda per l'affinamento del gusto musicale», куда входили также Л. Дентиче, Р. Родио и др. видные композиторы-мадригалисты. Издал в Венеции 7 книг мадригалов (1—2-я — 1565, 3-я — 1566, 4-я — 1573, 5-я — 1578, 6-я — утеряна, 7- я — 1585), 4 книги трёхголосных неаполитанских канцон и вилланелл (1-я — 1565, 2-я—1566, 3-я—1570, 4-я— 1574), книгу четырёхголосных «неаполетан» (1569) и др. соч. Подобно др. мастерам мадригалов, часто был автором и их поэтич. текстов. Наряду с мадригалом важнейшее место в творчестве П. занимает вилланелла. Его вилланеллы свободны от венецианских влияний; П. использует в них параллельные квинты, придерживается силлабич. декламации. П. в своё время завоевал в Италии широкую известность. Шестиголосный мадригал П. «Nasce la gioia mia» Палестрина положил в основу одной из своих месс. Отдельные образцы мадригалов П. приведены в книге об итальянском мадригале А. Эйнштейна.

Лит.: Einstein A., The Italien madrigal, Princeton, 1949.

ПРИМАДО́ННА (итал. primadonna, букв.— первая дама)— певица, исполняющая первые (главные) партии в опере или оперетте (в Италии такое же значение имеет для певцов термин primo huomo, букв.— первый мужчина). Термин «П.» появился в кон. 17 в., в эпоху венецианской и особенно неаполитанской оперных школ, когда опера-серия превратилась в «концерт в костюмах», в «состязание» артистов. Исполнительницы-виртуозы диктовали условия композиторам, требуя разл. сольных эпизодов — эффектных арий, изобилующих разл. украшениями, сложными пассажами, блестящими каденциями. В сер. 18 в. передовые деятели иск-ва стали подвергать критике ограниченность и невежество мн. П., заботившихся лишь о показе технич. возможностей голоса и не придававших значения художеств. правде, естественности сценич. поведения воплощаемых ими персонажей. Однако мн. П. были выдающимися представителями стиля *бельканто*, в т. ч. Ф. Куццони, В. Тези-Трамонтини, Л. Агьяри, А. де Амичис, в 19 в.— Дж. Паста, А. Патти и др.

Лит.: Тимохин В., Выдающиеся итальянские певцы. Очерки, М., 1962; Edwards H. S., The Prima Donna, v. 1—2, L., 1888; Weissmann A., Die Primadonna, B., 1920; Honolka K., Die grossen Primadonnen, von der Bordoni bis zur Callas, Stuttg., [1960]; Natan A., Primadonna, Basel, [1962]. *Л. Б. Римский.*

ПРИ́МОВ Курбан Бахшали оглы (1880, сел. Гюлаблы, Азербайджан — 29 VIII 1965, Баку)— сов. музыкант, исполнитель на *таре*. Нар. арт. Азерб. ССР (1929). Ученик известного нар. музыканта Садыхджана. Начал исполнит. деятельность в кон. 19 в. Один из виднейших знатоков и пропагандистов мугамата, в 1900-х гг. выступал в Баку в трио совм. с нар. певцом Дж. Карягды и исполнителем на кеманче А. Оганезашвили. Сопровождал игрой на таре драм. и муз. спектакли, в т. ч. первую нац. муз. драму «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова (1908). Первым из таристов начал выступать в концертах в качестве солиста (без сопровождения).

Лит.: Абасова Э., Курбан Примов, М., 1963.

ПРИ́МРОЗ (Primrose) Уильям (р. 23 VIII 1903, Глазго)— шотл. альтист. С 1920 учился игре на скрипке в Муз. школе «Гилдхолл» в Лондоне. В 1925—27 совершенствовался в Брюсселе у Э. Изаи, по совету к-рого стал альтистом. В 1930—35 участник Лондонского струн. квартета. С 1935 концертировал как солист. В 1937—42 был концертмейстером оркестра Амер. нац. радиокорпорации (NBC, Нью-Йорк) под упр. А. Тосканини, с к-рым выступал как солист. Одноврем. (с 1939) играл в созданном им квартете. В 1940—50 профессор по классам альта и камерной музыки в Муз. ин-те Кёртис (Филадельфия), позднее преподавал в Ун-те Юж. Калифорнии, а также в Японии и Австралии. Много гастролировал, участвовал в муз. фестивалях разных стран, выступал с ведущими оркестрами мира и в ансамблях (в дуэте с Я. Хейфецем, струн. трио с Хейфецем и Г. Пятигорским, в т. н. Фестивальном квартете с А. Шнабелем, Ж. Сигети, П. Фурнье). Был первым исполнителем ряда произв. для альта, в т. ч. концерта Б. Бартока (создавался по заказу П.; завершён Т. Шерли) и др. совр. композиторов. Особенно выделялось исп. П. концертов П. Хиндемита и Д. Мийо, соло из симфонии Г. Берлиоза «Гарольд в Италии». Технически совершенная игра П. привлекала ярким раскрытием авторского замысла, глубиной интерпретации музыки разл. стилей, красотой и благородством тона. П. принадлежат переложения для альта ряда скр. пьес.

Соч.: Violin and viola, L., 1976 (совм. с J. Menuhin).
Лит.: Applebaum Sam. and S., The way they play, N. Y., book I, 1972, p. 243—61. *В. А. Юзефович.*

ПРИНЦИПА́Л (от лат. principalis — первый, первоначальный, важнейший; нем. Prinzipal, Principal, франц. montre, англ. open diapason, итал. principale, испан. baxoncillo) — главный, осн. орг. регистр. Состоит из открытых лабиальных труб, б. ч. средней (по ширине) *мензуры*.

Форма металлич. (сплав, в к-ром олова содержится 75% и выше) труб цилиндрическая, деревянных — прямоугольная. Существуют П., изготовляемые из меди (Kupfer-P.).

На мануалах диспонируются П. 16′ (на больших органах), 8′; вышезвучащие П. часто называются Oktave 4′ (франц. Prestant), Oktave 2′ (Superoktave, франц. Doublette), Oktave 1′. В больших органах нем. типа на гл. мануале обычно 2 П., из к-рых 1 деревянный (Holz-P.). Если оба П. металлические, то они интонируются различно. В Англии число П. 8′ на главном мануале доходит до 5—6 (в органе лондонского собора св. Павла—5, в ливерпульском кафедральном соборе —6). Педальной клавиатуре приданы металлич. П. 32′ (в очень больших органах; самые низкозвучащие трубы делаются иногда из дерева), 16′ (Principalbass), 8′ (Oktavbass), 4′ (Choralbass). Трубы П. чаще располагаются по фасаду (т. н. проспекту) органа; в 16—17 вв. в романских странах они нередко украшались узорами или покрывались красочной живописью. Разновидности П.— широкомензурный т. н. итальянский П. (Italienisches P.) с несколько меньшим, чем у нем. П. «вырезом» трубы («ротиком»); узкомензурные (Geigen-P. и Eng-P., Harfen-P.) и др. Разл. оттенки звучания П. достигаются варьированием ширины мензуры, большими или меньшими размерами «ротика», верхней и нижней «губ» (Labium). Разновысотные П. составляют звуковой стержень (ядро, центр) орг. регистрового ансамбля. Такие качества, как полнота и округлость органного тона, его мягкость и певучесть в сочетании с кристально-чистым серебристым зву-

чанием, определяются гл. обр. высоким качеством группы П. (об этом свидетельствуют сохранившиеся органы 18 в., напр. Зильбермановские инструменты в соборе г. Фрейберг и в «Хофкирхе» Дрездена, ГДР). П. в органах 19 в. интонировались слишком грубо, громко; в 20 в. мастера стремятся вернуть П. звуковые качества П. органов 17—18 вв.

Лит.: Ройзман Л., Советская органная культура и её своеобразие, в кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 5, М., 1969; Mahrenholz Chr., Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau, Kassel, 1930, ²1942; Supper W., Die Orgeldisposition, Kassel, 1950; Dufourcq N., Esquisse d'une histoire de l'orgue en France du XIIIe au XVIIIe siècle, P., 1935.

Л. И. Ройзман.

ПРИПЕ́В — вторая часть куплетной песни типа «запев — припев». В отличие от запева, текст к-рого в каждом куплете обновляется, П. обычно поётся на один и тот же текст. Как правило, за сольным запевом следует хор. припев; возможно исполнение запева и припева только хором или только солистом. Однако типическое соотношение «соло—хор» наложило отпечаток на само строение П.— его обычно отличают бо́льшая простота напева, бо́льшая ритмич. чёткость. Нередко отмечается преобладание индивидуализированного, «личного» начала в запеве и обобщённого в П. Часто текст П. представляет собой выражение общей идеи, лозунг, обращение, особенно в революц. и массовых песнях; в этом случае мелодии свойственны черты декламационности, в ней используются интонации клича, призыва. П. выделяет неизменность текста, превращающая его в смысловой центр произведения. Во мн. случаях П. повторяется, что придаёт ему особую весомость. Соотношение «запев — припев» переносится и в инстр. музыку — возникает 2-частная форма, 2-я часть к-рой нередко также повторяется. П. как нечто неизменное, устойчивое становится постоянно повторяемой темой, рефреном. В итоге возникает *рондо* или рондообразная форма, а в др. случаях — лейттематизм (см. *Лейтмотив*).

Лит.: Мазель Л., Строение музыкальных произведений, М., 1960, с. 172; Головинский Г., Куплетная, вариационная форма и форма рондо, М., 1962.

В. П. Бобровский.

ПРИ́ЦКЕР Давид Абрамович [р. 11(24) VI 1900, Киев]— сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1968). Чл. КПСС с 1941. Окончил Ленингр. консерваторию по классу фп. у С. И. Савшинского (1929), композиции— у М. А. Юдина (1934). С 1914 пианист-концертмейстер и солист; в 1930—41 — в Ленингр. эстраде (в 1938—39 зав. муз. частью), в 1942—44 — в Ленингр. т-ре оперы и балета (Пермь), в 1945—53 — в Ленингр. филармонии. В 1941—42 зав. муз. частью Дома Военно-Морского Флота в осаждённом Ленинграде. Собирал нар. песни (в 1935 — в Ленинградской обл., в 1955 — в Каб.-Балк. АССР). П.— автор преим. камерной (вок. и инстр.) и эстр. музыки. Известность получили его песни.

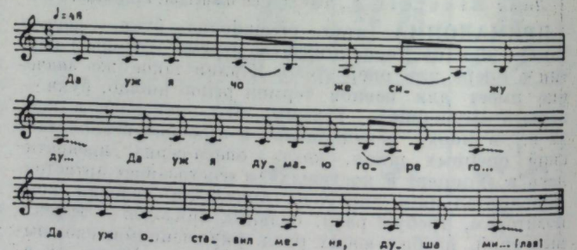
Соч.: опера — Снег (по рассказу К. Г. Паустовского, 1966); оперетты — Сердце молодое (совм. с Б. П. Кияновым, 1965), Девушка его мечты (совм. с Кияновым, 1966, Ансамбль оперетты Ленконцерта); для дух. орк.— марши (3 в 1938, 1947); для фп.— Вариации (1932), 5 прелюдий (1935), 5 сказок (1947—64), 2 импровизации (1952), 5 пьес на кабардинские темы (1955), Альбом юного пианиста (1974), пьесы (1977), фп. транскрипции; соната для скр. и фп. (1937—46); хоры — Слава (с орк., сл. А. А. Прокофьева, 1939), У стен Сталинграда (с орк., сл. Прокофьева, 1954), Месяц высоко взошёл (a cappella, слова народные, 1949); для голоса с фп.— романсы, в т. ч. на сл. У. Шекспира (5 сонетов), Р. Бёрнса, А. С. Пушкина, С. А. Есенина, С. П. Щипачёва, А. А. Прокофьева; Ариозо матери (из «Реквиема» Р. И. Рождественского), Сказка о глупом мышонке (сл. С. Я. Маршака, 1964); песни (св. 250), в т. ч. Песня девушки (сл. А. Д. Чуркина, 1936), Песня о баяне (сл. Прокофьева, 1937), Песня о Кронштадте (сл. В. М. Саянова, 1948), Навстречу весне (сл. С. Б. Фогельсона, 1948), На реке Тобол (сл. С. А. Васильева, 1949), Летят белокрылые чайки (сл. Фогельсона, 1950), Разговор с «Авророй» (сл. Фогельсона, 1967), Горская песня о Ленине (сл. К. Кулиева, пер. М. А. Дудина, 1970); обр.— рус. нар. песен (изд. Л., 1946), песен зап. славян (изд. Л., 1946), болг. песен (изд. Л., 1951), укр., белорус., тат., кабард., евр., чеш., польск., негр., англ., шотл., испан., мекс. песен и др. произв.

Лит.: Заборский В., Д. А. Прицкер, Л., 1964.

М. Г. Бялик.

ПРИЧИТА́НИЯ — вид нар. творчества. П. входит в фольклор многих, но не всех народов (напр., во время афр. похоронных обрядов не принято плакать, у полинезийцев вообще нет похоронного ритуала, а у австрал. племени аранта при траурных обрядах запрещён даже звуковой язык). В фольклоре большинства слав. народов П. широко распространены. В рус. деревне П. сопровождали свадьбу, проводы в царскую армию, исполнялись в связи с предстоящей долгой разлукой, по случаю болезни и т. п.; почти всегда они были неотъемлемой частью похоронного и (не везде) поминального обрядов. В разл. областях П. называются по-разному: плачи (Поволжье и др.), причеты (Вологодская и др. сев. области), вопли (Новгородчина), крики (Рязанщина), голошения (Псковщина) и т. п. Известны след. жанры рус. П.: обрядовые— свадебные и похоронные (погребальные), и необрядовые (рекрутские, «завоенные» и связанные со всевозможными несчастьями старинной крест. жизни). Муз. оформление их в разл. местностях различно: они исполняются или на один муз. «напев-формулу», или на два, различающиеся обычно степенью мелодизированности (напевности). На рус. Севере преобладают П. лирико-эпич. характера, с развёрнутыми поэтич. текстами, по стилю родственные эпич. песням. В др. областях П. короче, а по мелодике или более напевны, или более декламационны.

Муз.-поэтич. язык П. очень устойчив и стереотипен. В них преобладают те же ладовые, зачастую и ритмич., формулы, что в календарных и свадебных, а на рус. Севере — эпич. песнях. Типичны нисхождения на терцию или кварту — с мобильной терцией (большая, малая, нейтральная) и секундой (тенденция к образованию фригийской секунды), нередко с субквартой, особенно на выдохе.



Ритмич. формулы П., в к-рых возможно несовпадение цезур напева и текста, связаны со стихом. На Севере это — длинные эпич. строчки, в ср.-рус. областях — 8—9-слоговые стихи, к-рые произносятся речитативно без внутрислоговых распевов. Стихотворная метрика плачей в их классич. форме — хорей с дактилич. окончанием. Каждая строка синтаксически закончена и содержит от 4 до 7 стоп. Стереотипна и общая композиция П.: мелодия представляет собой «определенную кристаллизованную формулу» (Е. В. Гиппиус). Нередко поэтич. строка не укладывается полностью на муз. формулу, в связи с чем регулярно образуются апокопы: недопеваемые, обрываемые окончания слов (последние два безударных слога словно «проглатываются» рыдающим исполнителем). Реальное исполнение П. во многих местностях таково, что их трудно нотировать: в них слёз больше, чем нот, они стоят на грани муз. и физиологич. плача и легко переходят от одного к другому. Этому способствуют увеличивающееся от стиха к стиху глиссандирование (при переходе от тона к тону, при резких сменах регистра), постепенное повышение или (реже) понижение тесситуры, скользящий строй (можно сказать,

принципиально нетемперированный), напряжённый (иногда резкий до крика или истошный до фальцета) тембр голоса, его дрожание, свобода темпа и ритма, выкриками, стонами, настоящим всхлипыванием и рыданием и т. п.

Преобладающая форма исполнения плачей — сольная импровизация по конкретному случаю на основе традиц. муз. и поэтич. формул, исполнительских клише и архаичных композиц. стереотипов. У большинства народов П. исполняются женщинами, однако известны и мужские оплакивания (напр., в Грузии и Осетии). В рус. деревне иск-ву плача женщина обучалась с молодости. Известны выдающиеся «плакальщицы» рус. Севера (напр., от заонежской «вопленицы» Ирины Федосовой, ум. 1899, записано св. 30 000 стихов похоронных, рекрутских и свадебных П.). В др. традициях (напр., Псковщина, Вологодчина, Тверская и Рязанская земли и др.) причитать умела каждая женщина. Зафиксированы также групповые и хоровые П. (на свадьбе, а также в поминальные дни на кладбище). После Великой Отечеств. войны 1941—45 в белорус. селе Тонеж, сожжённом фашистами, утвердился новый обычай весеннего коллективного оплакивания у памятника погибшим односельчанам: все женщины-причетницы сходятся и импровизируют на мотив традиц. полесского напева-формулы.

У разл. народов Европы (особенно у вост. славян, румын, венгров, корсиканцев и др.) похоронные П. во многом сходны по характеру и муз. интонациям.

Публ. в сб.: Аграфена-Славянская О. Х., Описание русской крестьянской свадьбы..., ч. 1—3, [М.]— Тверь, 1887—89; Торопецкие песни, запись, сост. и коммент. И. Земцовского, Л., 1967; Угличские народные песни, сост.-ред. И. Земцовский, Л.— М., 1974; Никольские песни, сост.-ред. М. Мазо, Л.— М., 1975.

Лит.: Гиппиус Е., Крестьянская музыка Заонежья, в сб.: Искусство Севера. Заонежье, Л., 1927; Базанов В., О социально-эстетической природе причитаний, «Русская литература», 1964, № 4; Можейко З. Я., Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж, Минск, 1971; Ефименкова Б., Драматургия свадебной игры, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2, М., 1973.

И. И. Земцовский.

ПРОВЕДЕ́НИЕ (нем. Durchführung). 1) В музыке полифонич. склада первоначальное или повторное изложение темы или мотива в каком-либо голосе или голосах (напр., П. темы в нижнем голосе, стреттное П. темы, П. мотива в виде канонич. секвенции у разных инструментов).

2) Полное или относительно полное первоначальное или повторное изложение темы в развитых гомофонных формах (напр., П. рефрена в рондо, П. темы побочной партии в разработке сонатной формы, заключительное П. лейттемы в коде сонатно-симф. цикла и т. п.).

3) Раздел фуги, характеризующийся вступлениями темы и ответа во всех голосах (напр., экспозиция— первое, *реперкуссия* — второе П. в фуге); термин малоупотребителен.

В. П. Фраёнов.

ПРОВЕНЦА́ЛЕ (Provenzale) Франческо (ок. 1627, Неаполь — IX 1704, там же)— итал. композитор. Учился и работал в Неаполе. Игре на органе обучался под рук. Дж. М. Сабино, органиста церкви Аннунциата. В 1663—74 преподавал в консерватории «Санта-Мария ди Лорето», в 1673—1701 директор консерватории «Пиета деи Туркини». Среди учеников — Н. Фаго, Д. Сарро, Л. Лео, А. Скарлатти. С 1680 2-й дирижёр корол. капеллы в Неаполе. В 1686—99 органист и дирижёр капеллы «Тезоро ди Сан-Дженнаро», для к-рой писал музыку, с 1690 дирижёр корол. капеллы. Развивая принципы оперных композиторов *венецианской школы* (К. Монтеверди, Ф. Кавалли и др.), П. заложил основы *неаполитанской оперной школы*; был первым её самобытным представителем, крупнейшим предшественником А. Скарлатти, возглавившего это направление. С равным мастерством воплощал в операх героико-драм. и комич. образы, используя как историч., так и комедийно-бытовые сюжеты (либр. А. Перуччо).

Соч.: оперы (все пост. в Неаполе) — Кир (1653), Ксеркс (1655), Артемизия (1657), Тезей (1658), Эритрея (1659), Раб своей жены (Il schiavo di sua moglie, комич., 1671), Орфей (1677), Аврелий (1678) и др.; 3 оратории (1664, 1672, 1672), 10 кантат, месса, 4 пассиона, 2-гол. мотеты (1689), псалм.

Лит.: Rolland R., L'opera au XVII siècle en Italie, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire..., fondateur A. Lavignac, pt. 1, [v. 1], P., 1913 (рус. пер.— Роллан Р., Опера в XVIII в. в Италии, Германии, Англии, М., 1931, с. 72—77); Goldschmidt H., F. Provenzale als Dramatiker, «SYMG», 1905/1906, Jahrg. 7; Pannain G., F. Provenzale e la lirica del suo tempo, «RMI», 1925, t. 32; Haas R., Die Musik des Barocks, Potsdam, [1932]; Prota-Giurleo U., Francesco Provenzale, в сб.: «Archivi d'Italia», Roma, 1958; Mondolfi A. B., Vita e stile di Francesco Provenzale, в сб.: Annuario del conservatorio 1962—63, Napoli, 1963.

Л. Б. Римский.

ПРОГРА́ММА (от греч. πρόγραμμα — объявление, распоряжение; франц. и англ. programme, нем. Programm, итал. programma). 1) Состав какого-либо концерта — исполняющиеся в определённом порядке муз. произведения.

2) Печатная, а в прошлом и рукописная листовка с последовательным перечислением исполняющихся в каком-либо концерте муз. произв. и их исполнителей, а также с перечислением исполнителей театр. спектакля и всех сотрудников т-ра, принимавших участие в его подготовке (режиссёр, дирижёр, хормейстер, художник и др.). Такие П. предназначаются для посетителей концертов и театр. постановок; нередко они бывают и более развёрнутыми, включая пояснения к исполняемым сочинениям. В разл. архивах сохранилось большое количество печатных и рукописных П., в т. ч. относящихся к далёкому прошлому; такие П. составляют важный документальный источник для изучения истории музыки.

3) Словесный компонент программного муз. произв., обеспечивающий предметную и понятийную конкретизацию его образов, см. *Программная музыка*.

ПРОГРА́ММНАЯ МУ́ЗЫКА (нем. Programmusik, франц. musique à programme, итал. musica a programma, англ. programme music)— муз. произведения, имеющие определённую словесную, нередко поэтич. программу и раскрывающие запечатлённое в ней содержание. Явление муз. программности связано со специфич. чертами музыки, отличающими её от др. иск-в. В области отображения чувств, настроений, душевной жизни человека музыка имеет важные преимущества перед др. иск-вами. Косвенно, через чувства и настроения, музыка способна отразить мн. явления действительности. Однако она не в состоянии точно обозначить, что именно вызывает в человеке то или иное чувство, не способна достигнуть предметной, понятийной конкретности отображения. Возможностями такой конкретизации обладают речевой язык, литература. Стремясь к предметной, понятийной конкретизации, композиторы создают программные муз. произв.; предпосылая соч. программу, они заставляют средства речевого языка, художеств. лит-ры действовать в единстве, в синтезе с собственно муз. средствами. Единению музыки и лит-ры способствует и то, что они являются иск-вами временны́ми, способными показывать рост, развитие образа. Единение разл. иск-в происходило издавна. В глубокой древности вообще не существовало самостоят. видов иск-в — они выступали вместе, в единстве, иск-во было синкретическим; одноврем. оно было тесно связано с трудовой деятельностью и с разл. рода ритуалами, обрядами. В эту пору каждое из иск-в было столь ограничено в средствах, что вне синкретич. единства, направленного на решение прикладных задач, существовать не могло. Последующее выделение иск-в определялось не только изменением бытового уклада, но и ростом возможностей каждого из них, достигнутым внутри синкретич. единства, связанным с этим ростом эстетич. чувства

человека. В то же время единение иск-в никогда не прекращалось, включая и единение музыки со словом, поэзией — прежде всего во всевозможных вок. и вок.-драматич. жанрах. В нач. 19 в., после длительного периода существования музыки и поэзии как самостоятельных иск-в, тенденция к их единению ещё более усилилась. Это определялось уже не их слабостью, а скорее их силой, доведением до предела их собств. возможностей. Дальнейшее обогащение отображения действительности во всём её многообразии, во всех её аспектах могло быть достигнуто лишь совместным действием музыки и слова. И программность является одним из видов единения музыки и средств речевого языка, а также лит-ры, обозначающих или отображающих те стороны единого объекта отражения, передать к-рые своими собственными средствами музыка не в состоянии. Т. о., неотъемлемым элементом программного муз. произв. является словесная программа, созданная или избранная самим композитором,— будь то краткий программный заголовок, указывающий на явление действительности, к-рое имел в виду композитор (пьеса «Утро» Э. Грига из музыки к драме Г. Ибсена «Пер-Гюнт»), порой же «отсылающий» слушателя к определённому лит. произв. («Макбет» Р. Штрауса — симф. поэма «по драме Шекспира»), или пространный отрывок из литературного произв., подробная программа, составленная композитором по тому или иному лит. произв. [симф. сюита (2-я симфония) «Антар» Римского-Корсакова по одноимённой сказке О. И. Сенковского] или вне связи с к.-л. лит. прообразом («Фантастическая симфония» Берлиоза).

Не всякое заглавие, не всякое пояснение к музыке могут рассматриваться как её программа. Программа может исходить только от автора музыки. Если он не сообщил программы, значит сам его замысел был непрограммным. Если он сначала придал своему соч. программу, а потом отказался от неё, значит он перевёл своё соч. в разряд непрограммных. Программа не является разъяснением музыки, она дополняет её, раскрывая нечто отсутствующее в музыке, недоступное для воплощения муз. средствами (иначе она была бы излишней). Этим она принципиально отличается от любого анализа музыки непрограммного соч., любого описания его музыки — хотя бы и самого поэтичного, в т. ч. и от описания, принадлежащего автору соч. и указывающего на конкретные явления, к-рые вызвали в его творч. сознании те или иные муз. образы. И наоборот — программные соч.— это не «перевод» на язык музыки самой программы, но отражение муз. средствами того же объекта, к-рый обозначен, отражён в программе. Программой не являются и приданные самим автором заголовки, если они обозначают не конкретные явления действительности, но понятия эмоционального плана, к-рые музыка передаёт гораздо точнее (напр., заголовки типа «Грусть» и т. п.). Случается, что программа, приданная произв. самим автором, не находится в органич. единстве с музыкой, однако это определяется уже художеств. мастерством композитора, порой и тем, насколько удачно составлена или подобрана им словесная программа. К вопросу о существе явления программности это прямого отношения не имеет.

Определёнными средствами конкретизации обладает сам муз. язык. В их числе муз. изобразительность (см. *Звукопись*) — отражение различного рода звучаний действительности, ассоциативные представления, порождаемые муз. звуками — их высотой, длительностью, тембром. Важным средством конкретизации является также привлечение черт «прикладных» жанров — танцевальных, марша во всех его разновидностях и т. п. Конкретизации могут служить и нац.-характерные черты муз. языка, муз. стиль. Все эти средства конкретизации позволяют и без обращения к программности выражать общую концепцию соч. (напр., торжество светлых сил над тёмными и т. п.). И всё же они не дают той предметной, понятийной конкретизации, к-рая обеспечивается словесной программой. Более того, чем шире применены в муз. произв. собственно муз. средства конкретизации, тем более необходимыми для полноценного восприятия музыки оказываются слова, программа.

Один из видов программности — **картинная программность**. К нему относятся соч., отображающие один образ или комплекс образов действительности, не претерпевающий существ. изменений на протяжении всего его восприятия. Это картины природы (пейзажи), картины нар. празднеств, плясок, битв и т. п., муз. изображения отд. объектов неодушевлённой природы, а также портретные муз. зарисовки.

Второй осн. вид муз. программности — **сюжетная программность**. Источником сюжетов для программных произв. этого вида служит прежде всего художеств. лит-ра. В сюжетно-программном муз. произв. развитие муз. образов в целом или в частностях отвечает развитию сюжета. Различают программность обобщённо-сюжетную и последовательно-сюжетную. Автор соч., относящегося к обобщённо-сюжетному типу программности и связанного через программу с тем или иным лит. произв., не ставит целью показать обрисованные в нём события во всей их последовательности и сложности, но даёт муз. характеристику осн. образов лит. произв. и общего направления развития сюжета, исходного и итогового соотношения действующих сил. Напротив, автор произв., принадлежащего к последовательно-сюжетному типу программности, стремится отобразить и промежуточные этапы развития событий, порой всю последовательность событий. Обращение к этому типу программности диктуется сюжетами, в к-рых важное значение приобретают и срединные этапы развития, протекающего не прямолинейно, но связанного с введением новых персонажей, с изменением обстановки действия, с событиями, не являющимися непосредственным следствием предшествующей ситуации. Обращение к последовательно-сюжетной программности зависит и от творч. установок композитора. У разных композиторов одни и те же сюжеты зачастую претворяются по-разному. Напр., трагедия «Ромео и Джульетта» У. Шекспира вдохновила П. И. Чайковского на создание произв. обобщённо-сюжетного типа программности (увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»), Г. Берлиоза — на создание произв. последовательно-сюжетного типа программности (драм. симфония «Ромео и Джульетта», в к-рой автор даже выходит за пределы чистого симфонизма и привлекает вок. начало).

В области муз. языка невозможно установить отличительные признаки П. м. Это справедливо и в отношении формы программных произв. В соч., представляющих картинный тип программности, нет никаких предпосылок для возникновения специфич. структур. Задачи, к-рые ставят перед собой авторы программных произв. обобщённо-сюжетного типа, с успехом выполняются формами, выработанными в непрограммной музыке, в первую очередь формой сонатного allegro. Авторам программных соч. последовательно-сюжетного типа приходится создавать муз. форму, в большей или меньшей мере «параллельную» сюжету. Но строят они её, комбинируя элементы разл. форм непрограммной музыки, привлекая нек-рые широко представленные уже в ней приёмы развития. В их числе — вариационный метод. Он позволяет показывать изменения, не затрагивающие существа явления, касающиеся мн. важных черт, но сопряжённые с сохранением ряда качеств, что даёт возможность узнать образ, в каком бы новом облике он ни выступал. С вариационным методом тесно связан

принцип *монотематизма*. Используя этот принцип в плане образной трансформации, столь широко применявшейся Ф. Листом в его *симфонических поэмах* и др. произв., композитор обретает большую свободу следования за сюжетом без опасности нарушить муз. цельность соч. Другой вид монотематизма, связанный с лейтмотивной характеристикой персонажей (см. *Лейтмотив*), находит применение гл. обр. в последовательно-сюжетных произв. Зародившись в опере, лейтмотивная характеристика была перенесена и в область инстр. музыки, где одним из первых и наиболее широко к ней прибегал Г. Берлиоз. Суть её заключается в том, что одна тема на протяжении всего соч. выступает как характеристика одного и того же героя. Она появляется каждый раз в новом контексте, обозначающем окружающую героя новую обстановку. Тема эта может меняться и сама, но изменения в ней не меняют её «предметного» смысла и отражают лишь перемены в состоянии того же героя, изменение представлений о нём. Приём лейтмотивной характеристики наиболее уместен в условиях цикличности, сюитности и оказывается мощным средством объединения контрастных частей цикла, раскрывающих единый сюжет. Облегчает воплощение в музыке последовательно-сюжетных замыслов и объединение в одночастной форме черт сонатного allegro и сонатно-симф. цикла, характерное для созданного Ф. Листом жанра симф. поэмы. Разл. этапы действия передаются с помощью относительно самостоят. эпизодов, контраст между к-рыми отвечает контрасту частей сонатно-симф. цикла, затем эти эпизоды «приводятся к единству» в сжатой репризе, причём в соответствии с программой выделяется тот или иной из них. С точки зрения цикла реприза обычно соответствует финалу, с точки зрения сонатного allegro 1-й и 2-й эпизоды отвечают экспозиции, 3-й («скерцо» в цикле)— разработке. У Листа применение подобных синтетич. форм нередко сочетается с использованием принципа монотематизма. Все эти приёмы позволяли композиторам создавать муз. формы, отвечающие индивидуальным чертам сюжета и вместе с тем органичные и целостные. Однако новые синтетич. формы не могут считаться принадлежностью одной лишь программной музыки. Они возникли не только в связи с воплощением программных замыслов— в их появлении сказались и общие тенденции эпохи. Точно такие же структуры постоянно использовались и в непрограммной музыке.

Встречаются программные муз. соч., в к-рых в качестве программы привлекаются произв. живописи, скульптуры, даже архитектуры. Таковы, напр., симф. поэмы Листа «Битва гуннов» по фреске В. Каульбаха и «От колыбели до могилы» по рисунку М. Зичи, его же пьесы «Часовня Вильгельма Телля»; «Обручение» (к картине Рафаэля), «Мыслитель» (по статуе Микеланджело) из фп. циклов «Годы странствий» и др. Однако возможности предметной, понятийной конкретизации у этих иск-в не являются исчерпывающими. Не случайно живописные и скульптурные произв. снабжаются конкретизирующим названием, к-рое может рассматриваться как своеобразная их программа. Поэтому в муз. произв., написанных по тем или иным творениям изобразит. иск-в, по существу объединяются не только музыка и живопись, музыка и скульптура, но музыка, живопись и слово, музыка, скульптура и слово. И функции программы в них выполняет гл. обр. не произв. изобразит. иск-ва, но словесная программа. Это определяется прежде всего разноплановостью музыки как временно́го иск-ва и живописи и скульптуры как иск-в статичных, «пространственных». Что же касается архитектурных образов, они вообще неспособны конкретизировать музыку в предметно-понятийном плане; авторы муз. произв., связанных с архитектурными памятниками, как правило, вдохновлялись не столько ими самими, сколько историч. событиями, разыгравшимися в них или вблизи них, легендами, к-рые о них сложились (пьеса «Вышеград» из симф. цикла Б. Сметаны «Моя родина», упомянутая выше фп. пьеса «Часовня Вильгельма Телля» Листа, к-рой автор не случайно предпослал эпиграф «Один за всех, все за одного»).

Программность явилась большим завоеванием муз. иск-ва. Она обусловила обогащение круга образов действительности, находящих отражение в муз. произв., поиски новых выразит. средств, новых форм, способствовала обогащению и дифференциации форм и жанров. Обращение композитора к П. м. обычно определяется его связью с жизнью, с современностью, вниманием к актуальным проблемам, в др. случаях само способствует сближению композитора с действительностью, более глубокому её постижению. Однако кое в чём П. м. уступает музыке непрограммной. Программа суживает восприятие музыки, отвлекает внимание от выраженной в ней общей идеи. Воплощение сюжетных замыслов обычно сопряжено с муз. характеристиками, отличающимися большей или меньшей условностью. Отсюда двойственное отношение многих великих композиторов к программности, к-рая и притягивала их, и отталкивала (высказывания П. И. Чайковского, Г. Малера, Р. Штрауса и др.). П. м. не является неким высшим родом музыки, как не является им и музыка непрограммная. Это равноправные, одинаково правомерные разновидности. Различие между ними не исключает их связи; оба рода связаны и с вок. музыкой. Так, колыбелью программного симфонизма были опера и оратория. Оперная увертюра явилась прототипом программной симф. поэмы; в оперном искусстве лежат и предпосылки лейтмотивизма и монотематизма, столь широко применяющихся в П. м. В свою очередь непрограммная инстр. музыка испытывает влияние вок. музыки и П. м. Найденные в П. м. новые выразит. возможности становятся достоянием и непрограммной музыки. Общие тенденции эпохи сказываются на развитии как П. м., так и непрограммной музыки.

Единство музыки и программы в программном соч. не является абсолютным, нерасторжимым. Случается, что программа не доводится до слушателя при исполнении соч., что лит. произв., к к-рому автор музыки отсылает слушателя, оказывается ему незнакомым. Чем более обобщённую форму избирает композитор для воплощения своего замысла, тем меньший ущерб восприятию нанесёт подобный «отрыв» музыки произведения от его программы. Такой «отрыв» всегда нежелателен, если речь идёт об исполнении совр. произведений. Однако он может оказаться и закономерным, когда речь идёт об исполнении произв. более ранней эпохи, поскольку программные замыслы с течением времени могут утратить прежнюю актуальность, значимость. В этих случаях муз. произв. в большей или меньшей степени утрачивают черты программности, превращаются в непрограммные. Т. о., грань между П. м. и музыкой непрограммной, вообще совершенно чёткая, в историч. аспекте условна.

П. м. развивалась по существу на протяжении всей истории проф. муз. иск-ва. Самое раннее из найденных исследователями сообщений о программных муз. соч. относится к 586 до н. э.— в этом году на пифийских играх в Дельфах (Др. Греция) авлетист Сакао исполнил пьесу Тимосфена, изображавшую битву Аполлона с драконом. Немало программных соч. было создано и в последующее время. В их числе — клавирные сонаты «Библейские истории» лейпцигского композитора И. Кунау, клавесинные миниатюры Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо, клавирное «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха. Представлена программность и в творчестве венских классиков. Среди их соч.: триада программных симфоний Й. Гайдна, характеризую-

щих разл. времена суток (№ 6, «Утро»; № 7, «Полдень»; № 8, «Вечер»), его же «Прощальная симфония»; «Пасторальная симфония» (№ 6) Бетховена, все части к-рой снабжены программными подзаголовками и на партитуре к-рой значится пометка, важная для понимания типа программности у автора соч.—«Более выражение чувств, чем изображение», его же пьеса «Битва при Виттории», первоначально предназначавшаяся для механич. муз. инструмента пангармоникона, но затем исполнявшаяся в орк. редакции, и особенно его увертюры к балету «Творения Прометея», к трагедии «Кориолан» Коллина, увертюры «Леонора» № 1—3, увертюра к трагедии «Эгмонт» Гёте. Написанные как вступления к драм. или муз.-драм. произв., они вскоре же обрели самостоятельность. Позднее программные соч. также нередко создавались в качестве вступлений к к.-л. лит. произв., с течением времени утрачивая, однако, свои вступит. функции. Подлинный расцвет П. м. наступил в эпоху муз. романтизма. Сравнительно с представителями классицистской и даже просветительской эстетики художники-романтики глубже понимали специфику разл. иск-в. Они видели, что каждое из них отображает жизнь по-своему, используя свойственные только ему средства и отражая тот же предмет, явление с определённой, доступной ему стороны, что, следовательно, каждое из них в чём-то ограничено и даёт неполную картину действительности. Именно это привело художников-романтиков к мысли о синтезе иск-в ради более полного, многостороннего отображения мира. Муз. романтики провозгласили лозунг обновления музыки с помощью её связи с поэзией, нашедший претворение во мн. муз. произв. Программные соч. занимают важное место в творчестве Ф. Мендельсона-Бартольди (увертюра из музыки к «Сну в летнюю ночь» Шекспира, увертюры «Гебриды», или «Фингалова пещера», «Морская тишь и счастливое плавание», «Прекрасная Мелузина», «Рюи Блаз» и др.), Р. Шумана (увертюры к «Манфреду» Байрона, к сценам из «Фауста» Гёте, мн. фп. пьесы и циклы пьес и др.). Особенно большое значение П. м. приобретает у Г. Берлиоза («Фантастическая симфония», симфония «Гарольд в Италии», драм. симфония «Ромео и Джульетта», «Траурно-триумфальная симфония», увертюры «Универли», «Тайные судьи», «Король Лир», «Роб Рой» и др.) и Ф. Листа (симфония «Фауст» и симфония к «Божественной комедии» Данте, 13 симф. поэм, мн. фп. пьесы и циклы пьес). В последующее время важный вклад в развитие П. м. внесли Б. Сметана (симф. поэмы «Ричард III», «Лагерь Валленштейна», «Гакон Ярл», цикл «Моя родина» из 6 поэм), А. Дворжак (симф. поэмы «Водяной», «Золотая прялка», «Лесной голубь» и др., увертюры — Гуситская, «Отелло» и др.) и Р. Штраус (симф. поэмы «Дон Жуан», «Смерть и просветление», «Макбет», «Тиль Уленшпигель», «Так говорил Заратустра», фантастич. вариации на рыцарскую тему «Дон Кихот», «Домашняя симфония» и др.). Программные соч. создавали также К. Дебюсси (орк. прелюдия «Послеполуденный отдых фавна», симф. циклы «Ноктюрны», «Море» и др.), М. Регер (4 симф. поэмы по Бёклину), А. Онеггер (симф. поэма «Песнь Нигамона», симф. движения «Пасифик 231», «Регби» и др.), П. Хиндемит (симфонии «Художник Матис», «Гармония мира» и др.).

Богатое развитие программность получила в рус. музыке. Для рус. нац. муз. школы обращение к программности диктовалось эстетич. установками её ведущих представителей, их стремлением к демократичности, общепонятности своих соч., а также «объективным» характером их творчества. От сочинений, осн. на песенных темах и потому заключающих в себе элементы синтеза музыки и слова, поскольку слушатель при их восприятии соотносит с музыкой тексты соответств. песен («Камаринская» Глинки), рус. композиторы вскоре же пришли к собственно П. м. Ряд выдающихся программных соч. создали члены «Могучей кучки»— М. А. Балакирев (симф. поэма «Тамара»), М. П. Мусоргский («Картинки с выставки» для фп.), Н. А. Римский-Корсаков (симф. картина «Садко», симфония «Антар»). Немалое число программных произв. принадлежит П. И. Чайковскому (1-я симфония «Зимние грёзы», симфония «Манфред», увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», симф. поэма «Франческа да Римини» и др.). Яркие программные произв. написали и А. К. Глазунов (симф. поэма «Стенька Разин»), А. К. Лядов (симф. картины «Баба-Яга», «Волшебное озеро» и «Кикимора»), Вас. С. Калинников (симф. картина «Кедр и пальма»), С. В. Рахманинов (симф. фантазия «Утёс», симф. поэма «Остров мёртвых»), А. Н. Скрябин [симф. «Поэма экстаза», «Поэма огня» («Прометей»), мн. фп. пьесы].

Программность широко представлена и в творчестве сов. композиторов, в т. ч. С. С. Прокофьева («Скифская сюита» для оркестра, симф. эскиз «Осеннее», симф. картина «Сны», фп. пьесы), Н. Я. Мясковского (симф. поэмы «Молчание» и «Аластор», симфонии № 10, 12, 16 и др.), Д. Д. Шостаковича [симфонии № 2, 3 («Первомайская»), 11 («1905 год»), 12 («1917 год») и др.]. Программные соч. создаются и представителями более молодых поколений сов. композиторов.

Программность свойственна не только профессиональному, но и нар. муз. иск-ву. У народов, муз. культуры к-рых включают развитое инстр. музицирование, оно связано не только с исполнением и варьированием песенных мелодий, но и с созданием независимых от песенного иск-ва сочинений, б. ч. программных. Так, программные соч. составляют значит. часть казах. (*кюи*) и кирг. (кю) инстр. пьес. Каждая из таких пьес, исполняемая солистом-инструменталистом (у казахов — кюйши) на одном из нар. инструментов (домбра, кобыз или сыбызга у казахов, комуз и др. у киргизов), имеет программное заглавие; мн. из этих пьес стали традиционными, подобно песням передаваясь в разл. вариантах от поколения к поколению.

Важный вклад в освещение явления программности внесли сами композиторы, работавшие в этой области,— Ф. Лист, Г. Берлиоз и др. В последующее время, несмотря на исследования, прояснившие нек-рые частные вопросы, заруб. музыковедение не только не продвинулось вперёд в понимании явления П. м., но скорее отдалилось от него. Показательно, напр., что авторы статей о П. м., помещённых в крупнейших зап.-европ. муз. энциклопедиях и долженствующих обобщить опыт исследования проблемы, дают явлению программности очень расплывчатые определения (см. Grovés Dictionary of music and musicians, [5] v. 6, L.—N. Y., 1954; Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz, 1967), порой же вообще отказываются от к.-л. определений (Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd 10, Kassel u. a., 1962).

В России изучение проблемы программности началось ещё в период деятельности рус. классич. муз. школы, представители к-рой оставили важные высказывания по этому вопросу. Внимание к проблеме программности особенно усилилось в сов. время. В 1950-е гг. на страницах журн. «Советская музыка» и газ. «Советское искусство» прошла спец. дискуссия по вопросу о муз. программности. Эта дискуссия выявила и расхождения в понимании явления П. м. Высказывались, напр., мысли о «программности в строгом смысле слова» и в широком понимании термина, о программности «объявленной» и «необъявленной», о программности «для себя» (композитора) и для слушателей, о программности «осознанной» и «неосознанной», о программности в непрограммной музыке и др. Существо всех этих высказываний сводится к признанию возможности П. м. без программы, приданной соч. самим композитором. Подобная точка зрения неизбежно приводит к отождествлению программности с содержательностью, к объявлению программной всей музыки, к оправданию «отгадывания» необъявленных программ, т. е. произвольного истолкования композиторских замыслов, против к-рого всегда резко выступали сами композиторы. В 50—60-е гг. появилось немало работ, которые внесли определённый вклад в разработку проблем программности, в частности в область разграничения видов П. м. Однако единое понимание явления программности ещё не установилось.

Лит.: Чайковский П. И., Письма к Н. Ф. фон-Мекк от 17 февраля / 1 марта 1878 и 5/17 декабря 1878, в кн.: Чайковский П. И., Переписка с Н.Ф.фон-Мекк, т. 1, М.—Л., 1934, то же, Полн. собр. соч., т. VII, М., 1961, с. 124—128, 513—514; его же, О программной музыке, М.—Л., 1952; Кюи Ц. А., Русский романс. Очерк его развития, СПБ, 1896, с. 5; Ларош, Нечто о программной музыке, «Мир искусства», 1900, т. 3, с. 87—98; его же, Предисловие переводчика к книге Ганслика «О музыкально-прекрасном», Собр. муз.-критич. статей, т. 1, М., 1913, с. 334—61; его же, Один из противников Ганслика, там же, с. 362—85; Стасов В. В., Искусство в XIX веке, в кн.: XIX век, СПБ, 1901, то же, в его кн.: Избр. соч., т. 3, М., 1952; Ястребцев В. В., Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, вып. 1, П., 1917, [2]Л., 1959, с. 95; Шостакович Д., О подлинной и мнимой программности, «СМ», 1951, № 5; Бобровский В. П., Сонатная форма в русской классической программной музыке, М., 1953 (автореферат дисс.); Сабинина М., Что такое программная музыка?, «МЖ», 1959, № 7; Арановский М., Что такое программная музыка?, М., 1962; Тюлин Ю. Н., О программности в произведениях Шопена, Л., 1963,[2] М., 1968; Хохлов Ю., О музыкальной программности, М., 1963; Ауэрбах Л., Рассматривая проблемы программности, «СМ», 1965, № 11; Marx A. B., Über Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruss an die Kunstphilosophen, B., [1828]; его же, Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik, Lpz., 1855; Liszt F., Berlioz und seine «Harold-Symphonie», «NZfM», 1855, 13 Juli — 24 Aug., [2] Gesammelte Schriften, hrsg. v. L. Ramann, Bd 4, Lpz., 1882 (рус. пер.: Берлиоз и его симфония «Гарольд», в кн.: Лист Ф., Избр. статьи, М., 1959); Hohenemser R., Über die Programmusik, «SIMG», 1900, Jahrg. 1, H. 2; Leichtentritt H., Vorläufer und Anfänge der Programmusik, «AMZ», 1903, Jahrg. 30; Klatte W., Zur Geschichte der Programm-Musik, B., 1905; Niecks Fr., Programme music in the last four centuries, L., 1907; Calvocoressi M.-D., Esquisse d'une esthétique de la musique à programme, «SIMG», 1907/08, Jahrg. 9; Klauwell O., Geschichte der Programmusik, Lpz., 1910; Hirschberg W., Über die Grenzen der Programmusik, «Die Musik», 1912/13, Jahrg. 12; Schubert K., Die Programmusik, B., [1934]; Raffalt R., Über die Problematik der Programmusik, Tübingen, 1949 (Diss.); Ringbom N.-E., Über die Deutbarkeit der Tonkunst, Ilels., 1955; Sychra A., Die Einheit von «absoluter» Musik und Programmusik. «Beiträge zur Musikwissenschaft», H. 3, 1959.
См. также лит. при статьях *Эстетика музыкальная*, *Музыка*, *Звукопись*, *Монотематизм*, *Симфоническая поэма*.

Ю. Н. Хохлов.

ПРОДО́ММ (Prod'homme) Жак Габриель (28 XI 1871, Париж — 18 VI 1956, Нёйи-сюр-Сен)— франц. музыковед и критик. В 1890—94 изучал филологию и историю музыки в Школе высших социальных наук в Париже. Сотрудничал в муз. периодич. печати. В 1897—1900 издавал в Мюнхене журн. «Немецко-французское обозрение» («Deutsch-französische Rundschau»). В 1904 основал франц. секцию «Международного музыкального общества» (совм. с Л. Дориаком и Ж. Экоршвилем). Был архивариусом музея «Гранд-Опера» (с 1931), библиотекарем Парижской консерватории (1934—40). В 1917 основал совм. с Л. де Ла Лоранси Франц. об-во музыковедения. Среди разл. по тематике трудов П. выделяются исследования о творчестве Л. Бетховена, о франц. музыке. Перевёл на франц. яз. «Разговорные тетради Бетховена» («Cahiers de conversation de Beethoven, 1819—27», 1946) и др.

Соч.: H. Berlioz, P., [1905], [2][1913]; Les Symphonies de Beethoven, P., [1906], [3]1938; Paganini, P., [1907]; Fr. Liszt, P., 1910; Gounod, v. 1—2, P., [1911] (совм. с A. Dandelot); La Jeunesse de Beethoven, P., 1921, [2]1927; R. Wagner et la France, P., 1921; L'Opéra (1669—1925), P., 1925; Pensées sur la musique et les musiciens, P., 1926; Les Menus plaisirs du roi, l'École royale et le Conservatoire de musique, P., 1929 (совм. с E. Crauzat); Les Sonates pour piano de Beethoven, P., 1937, [2]1950; L'immortelle bien-aimée de Beethoven, P., 1946; Gluck, P., 1948; Fr. J. Gossec, P., 1949, и др.

И. М. Ямпольский.

ПРОЙСНЕР (Preussner) Эберхард (22 V 1899, Штольп, Померания — 15 VIII 1964, Мюнхен)— нем. педагог, обществ. деятель и музыковед (ФРГ). Учился в Берлине (Высшая школа музыки и ун-т). В 1926—30 ред. журн. «Die Musik», в 1930—44 издавал журн. «Die Musikpflege». В годы Веймарской республики (1919—33) работал вместе с реформатором муз. воспитания и образования в Германии Л. Кестенбергом. В 1931—34 рук. муз. отдела Центр. Ин-та воспитания и обучения в Берлине, в 1935—39 — хоровой секции Имперской муз. палаты. С 1939 один из руководителей Высшей муз. школы «Моцартеум» в Зальцбурге, возглавлявший интернациональные летние курсы. С 1959 президент Академии т-ра и музыки «Моцартеум», генеральный секретарь Ассоциации европ. муз. академий, консерваторий и высших школ, чл. директората Зальцбургских муз.-театр. фестивалей.

П. пользовался большим авторитетом как организатор и педагог, поддерживал систему муз. воспитания К. Орфа.

Соч.: Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik, Lpz., 1929; Die bürgerliche Musikkultur, Hamb., 1935, [2]Kassel — Basel, 1954; Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach, Kassel — Basel, 1949; Musikgeschichte des Abendlandes, W., 1951, [2]1958; Die Idee der Musikerziehung in Platons «Staat» und Goethes «Wilhelm Meister», «ÖMz», 1959, H. 12.

О. Т. Леонтьева.

«ПРОКО́ЛЛ» (Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории) — творч. группа, организованная в 1925 А. А. Давиденко, В. А. Белым, Б. С. Шехтером, М. В. Ковалём, Н. К. Чемберджи, З. А. Левиной, С. Н. Рязовым и др. Участники «П.» стремились к глубокому воплощению в своём творчестве образов сов. действительности и революц. прошлого страны. «Проколловцы» выступали и против эстетских, узкоакадемических тенденций, распространённых в то время в среде композиторской молодёжи, и против упрощенчества в поисках муз. языка, понятного массам. Нек-рые работы были созданы участниками «П.» коллективно — сб. «Песни каторги и ссылки» (запись и обр. песен революц. подполья, М., 1930), сборники детских песен и фп. пьес. Крупным коллективным произв. явилось написанное к 10-летию Великой Окт. социалистич. революции муз. действие в трёх звеньях «Путь Октября» (для солистов и хора с фп., трубой, гармоникой, ансамблем ударных или с симф. оркестром). Авторы этой первой сов. оратории на сл. Н. Н. Асеева, А. А. Блока, В. В. Маяковского и др.— Белый, Г. С. Брук, Давиденко, Коваль, Левина, Ряузов, В. М. Тарнопольский, Чемберджи, Шехтер. Своими произв. «проколловцы» внесли ценный вклад в развитие сов. песенно-хоровой и сольной вок. музыки. Из соч. 1920 —нач. 1930-х гг. широкую известность получили: песни —«Конная Будённого», «Первая конная» (сл. Асеева), «Нас побить, побить хотели» (сл. Д. Бедного) Давиденко, «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Белого (сл. Н. К. Минского, в обр. И. Л. Френкеля), «Юность» Коваля (сл. Френкеля), «Железными резервами» («Молодая гвардия») Шехтера (сл. С. М. Третьякова); хоры —«Улица волнуется» (сл. И. Грузинова и М. Шорина), «На десятой версте от столицы» (сл. П. К. Эдиет) Давиденко, «За Днестром» Шехтера (сл. И. Сидоренко); вок. циклы и монологи — «О Ленине» Коваля (сл. Д. Бедного), «Когда умирает вождь» Шехтера (сл. В. В. Каменского), «26» (памяти бакинских комиссаров) Белого (сл. Асеева). Члены «П.», как правило, были связаны с муз. самодеятельностью, участники к-рой нередко становились первыми исполнителями произв. «проколловцев». В 1928 осн. группа членов «П.» вошла в Российскую ассоциацию пролетарских музыкантов (РАПМ).

Лит.: Ряузов С., Воспоминания о «Прокол ле», «СМ», 1949, № 7.

И. М. Ямпольский.

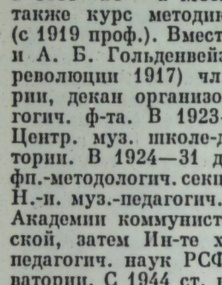
ПРОКО́ФЬЕВ Григорий Петрович [28 XII 1883 (9 I 1884), Козлов, ныне Мичуринск Тамбовской обл.— 3 XII 1962, Москва]— сов. музыковед, пианист, неда-

гог и методист. Окончил в 1906 юридич. ф-т Моск. ун-та, в 1909 — Моск. консерваторию по классу фп. у К. Н. Игумнова. С 1909 преподавал игру на фп., в 1911—24 — в Моск. консерватории, где с 1915 вёл также курс методики фп. игры и её преподавания (с 1919 проф.). Вместе с М. М. Ипполитовым-Ивановым и А. Б. Гольденвейзером (в первые годы после Окт. революции 1917) чл. директората Моск. консерватории, декан организованного по его инициативе педагогич. ф-та. В 1923—43 преподавал в муз. уч-ще и Центр. муз. школе-десятилетке при Моск. консерватории. В 1924—31 дэйствит. чл. ГИМНа и пред. его фп.-методологич. секции. В 1931—41 организатор и рук. Н.-и. муз.-педагогич. лаборатории, первоначально при Академии коммунистич. воспитания им. Н. К. Крупской, затем Ин-те художеств. воспитания Академии педагогич. наук РСФСР, с 1938 — при Моск. консерватории. С 1944 ст. науч. сотрудник Ин-та художеств. воспитания (отделение спец. психологии), с 1950 — Ин-та психологии Академии педагогич. наук РСФСР. С 1906 активно выступал как муз. критик в моск. периодич. печати (газ. «Русские Ведомости» и др.), в 1910—16 был моск. корреспондентом «Русской музыкальной газеты». Проницательностью суждений отмечены его статьи о творчестве А. Т. Гречанинова, Г. Л. Катуара, Н. К. Метнера, С. И. Танеева, А. Н. Скрябина. Был одним из первых исследователей творчества С. В. Рахманинова. В послереволюц. годы разрабатывал вопросы методики и психологии фп. педагогики и исполнительства. Под его ред. и с его предисловиями изданы кн.: «Техника игры на фортепьяно» Ф. Штейнхаузена (пер. с нем., М., 1926), сб. «Развитие пианиста» (М., 1935); с его послесловием кн. «Воспоминания о И. Гофмане и Ф. Бузони» М. Н. Бариновой (М., 1964).

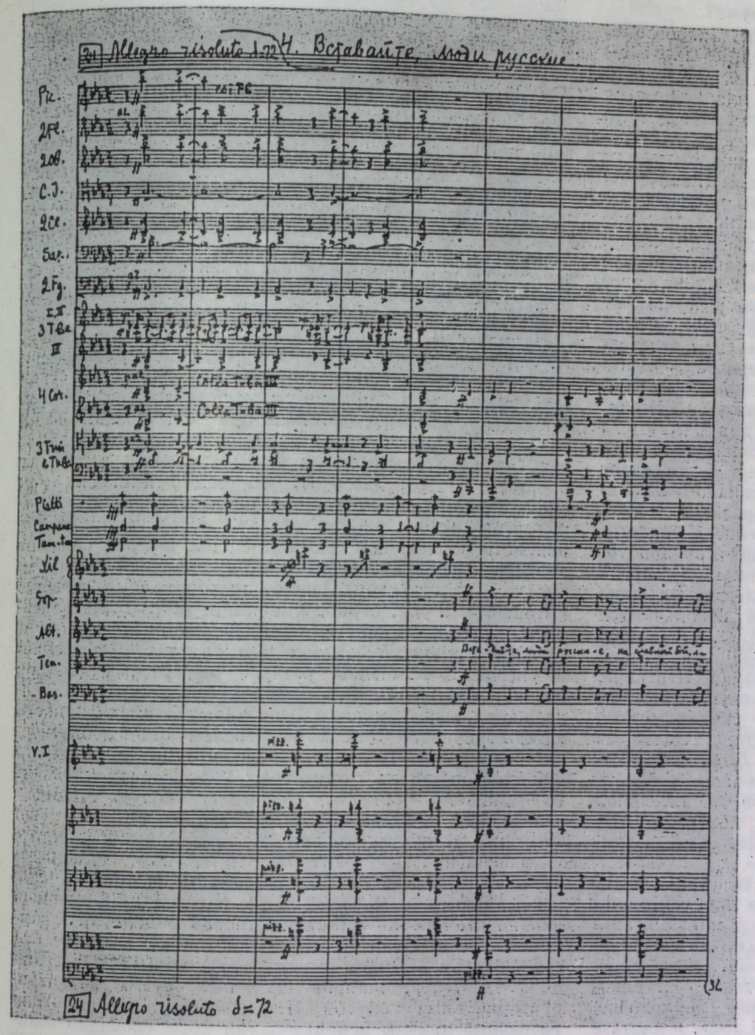
Соч.: Певец интимных настроений (С. В. Рахманинов), «РМГ», 1909, № 48—52, 1910, № 2, 6, 26—31, 37, 38, 40; Игра на фортепьяно. (Лекции, читанные 21 и 28 марта 1926 г.), М., 1927; Формирование музыканта-исполнителя, М., 1956; Рахманинов играет Скрябина, «СМ», 1959, № 3; Заметки о Рахманинове, там же, 1959, № 10; Образ музыкального произведения и его воплощение исполнителем, «Вопросы психологии», 1959, № 5, и др.

И. М. Ямпольский.

ПРОКОФЬЕВ Сергей Сергеевич [11(23)IV 1891, с. Сонцовка, ныне с. Красное Донецкой обл.—5 III 1953, Москва]— сов. композитор, пианист, дирижёр. Нар. арт. РСФСР (1947). Род. в семье агронома, управляющего имением. Семья сумела обеспечить одарённому мальчику все условия для быстрого духовного созревания. Особенно велика была роль матери — хорошей пианистки, ставшей его первой муз. воспитательницей. Жизнь в деревенской усадьбе среди степной природы, крестьянские песни навсегда оставили след в сознании композитора, заложив основы его гармонич. мировосприятия. В 5 лет П. сочинил первую пьесу для фп. Дарование мальчика высоко оценил С. И. Танеев, по его рекомендации в Сонцовку дважды приезжал на летние месяцы Р. М. Глиэр — первый учитель П. по композиции. Годы учения в Петерб. консерватории (1904—14) были для П. периодом стремительного творч. развития, создали прочные основы его композиторского и пианистического мастерства. П. учился у А. К. Лядова (композиция), Н. А. Римского-Корсакова (инструментовка), Я. Витола (анализ форм). В 1909 П. окончил консерваторию по классу композиции, в 1914 — по классу фп. (у А. Н. Есиповой; премия им. А. Г. Рубинштейна за исп. своего 1-го концерта для фп. с оркестром); занимался также по дирижированию у Н. Н. Черепнина. В годы учения П. вместе с другом и соучеником Н. Я. Мясковским изучал новейшие соч. А. Н. Скрябина, М. Регера, Р. Штрауса. Композитор нашёл поддержку в петерб. кружке «Вечера современной музыки», а несколько позднее в моск. кружке критика В. В. Держановского. В 1911—18 П. увлекался новейшими муз. идеями. Разочаровавшись в эстетич. ценности позднего романтизма и рус. академизма, он не стал последователем ни эстетич. символизма Скрябина, ни импрессионизма Дебюсси; более заметным было воздействие творчества И. Ф. Стравинского. Важную роль в формировании иск-ва П. сыграли новые течения в области т-ра, поэзии, живописи. Его привлекали стихи А. А. Ахматовой и К. Д. Бальмонта, живопись рус. последователей П. Сезанна и А. Матисса, театр. идеи В. Э. Мейерхольда. В 1914 С. П. Дягилев, один из влиятельных покровителей и консультантов П. в последующие полтора десятилетия, заказал ему балет. В летние месяцы 1913 и 1914 П. выезжал за границу для знакомства с заруб. иск-вом. В годы 1-й мировой войны 1914—18 П. много концертировал: в Петрограде, Москве и др. городах России. Острое, брызжущее молодостью и озорством иск-во композитора пугало академистов и эстетов, но встретило горячую поддержку наиболее проницательных современников, среди к-рых были М. Горький, В. В. Маяковский, критики В. Г. Каратыгин, Б. В. Асафьев. Концертные фирмы А. И. Зилоти и С. А. Кусевицкого организовали авторские вечера П., вызвавшие сенсацию.



Дореволюц. период творчества П. отмечен интенсивностью поисков и напряжённостью стилистич. эволюции. Его мужественное иск-во резко противостояло произв. господствовавших в музыке многочисл. эпигонов Скрябина и Дебюсси. П. шёл от наивности ранних фп. сказок и гавотов к стихийному конструктивизму токкаты (ор. 11), от неоклассического «моцартианства» симфониетты (ор. 5) к дерзким варваризмам «Скифской сюиты» (ор. 20) и кантаты «Семеро их» (ор. 30), от известной традиционности ранних романсов (ор. 9) к проницательным интонационным опытам вок. сказки «Гадкий утёнок» (ор. 18) и романсов на стихи Ахматовой (ор. 27). В лучших соч. этого времени обнаруживались возросшая энергия ритмов, смелое расширение рамок тональности за счёт полиладовых и плакатно-красочных созвучий, новая трактовка фп. Испытывая заметные воздействия группы деятелей иск-ва, объединившихся вокруг Дягилева, П., однако, сохранил свою особую эстетич. позицию, продолжавшую традиции М. П. Мусоргского и др. рус. классиков. Первое из соч., заказанное Дягилевым,— балет «Ала и Лоллий» (по мотивам др.-слав. мифологии, либр. С. М. Городецкого) — было отвергнуто заказчиком. Музыка несостоявшегося балета целиком вошла в оркестровую «Скифскую сюиту». Премьера её (1916) вызвала острую борьбу мнений, разноречивые оценки. Второй заказ (1915)— балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (по мотивам сказок Пермской губ.)— послужил стимулом для экспериментов П. в области обновления рус. мелоса. Вопреки эстетич. доктрине, утверждавшей приоритет балета над «отмирающим» оперным жанром, П. с увлечением работал и в области оперы. Вслед за романтически экспрессивной «Маддаленой» (1911, 2-я ред. 1913) он сочинил лирико-психологич. оперу «Игрок» (1915—16, по Ф. М. Достоевскому), заключающую в себе черты обличения нравов бурж. общества. В опере сочетаются тонкий лиризм и сатирич. заострённость, меткость декламации и захватывающие симф. нагнетания. Наибольшее признание в эти годы получают первые два концерта П. для фп. с оркестром. Не меньшее значение в формировании стиля П. принадлежало ранним фп. сонатам,— особенно 2-й (1912), 3-й и 4-й (обе в 1917), а также циклу фп. миниатюр «Мимолётности». Плодотворным был для П. 1917-й год; наряду с двумя



С. С. Прокофьев. Хор «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский». Страница партитуры. Автограф.

сонатами он закончил 1-й концерт для скрипки с оркестром, «Классическую симфонию», написал эскизы 3-го концерта для фп. с оркестром.

Весной 1918 П. выехал в конц. поездку в США. Выступая в Нью-Йорке, композитор столкнулся с консерватизмом амер. критики, не оценившей новаторской сущности его иск-ва и осудившей его как «большевика и скифа». В 1919 П. написал для Чикагского т-ра экспрессивно-гротескную оперу-сказку «Любовь к трём апельсинам» (по К. Гоцци), идея к-рой родилась ещё в России (пост. 1921, Чикаго, затем в СССР и Германии). Не встретив активной поддержки в США, П. в 1920 уехал в Париж, где вскоре добился признания благодаря содействию Дягилева и Кусевицкого (пост. балета «Сказка о шуте...» труппой Дягилева в Париже и Лондоне — 1921, исп. «Скифской сюиты» и кантаты «Семеро их»—1921 и 1924). Заслуженного успеха удостоился его 3-й концерт для фп. с оркестром (1921), в к-ром рус. муз. стиль смело обновлён и динамизирован. Во время пребывания в Германии (1922—23) композитор продолжил работу над драм.-экспрессивной оперой «Огненный ангел» (по повести В. Я. Брюсова), воскрешающей трагические сцены «процессов ведьм» в 16 в.; создание этой масштабной оперы потребовало многих лет напряжённой работы (1919—27). С 1923 П. жил в Париже, где сблизился с прогрессивными музыкантами Франции (А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Пуленк). Здесь он продолжал напряжённую творч. и исполнительскую деятельность. В нач. 20-х гг. П. обратился к поискам более усложнённого хроматизированного стиля. Среди крупных произв. этих лет — эпическая 2-частная 2-я симфония (1924), сочетающая урбанистич. жёсткость конструкции (1-я часть) с красотой рус. распева и блестящей изобретательностью вариационного развития (2-я часть). Напряжённый драматизм и масштабность развития отличают и 3-ю симфонию (1928), осн. на тематизме оперы «Огненный ангел». В сотрудничестве с Дягилевым и по его заказу П. создал 2 одноактных балета. Балет «Стальной скок» (пост. 1927, либр. Г. Б. Якулова) вызвал широкий интерес в Париже и Лондоне благодаря новизне конструктивистской пост. (балетм. Л. Ф. Мясин) и попытке воплощения образов революц. России. В балете «Блудный сын» (балетм. Дж. Баланчин, 1929) отразилось новое для композитора стремление к утончённому лиризму и прозрачно-хрупкой оркестровке. Эмоц. смягчённость и прояснение стиля обнаружились и в сонате для 2 скрипок (1932), балете «На Днепре» (пост. 1932).

В 20-е и нач. 30-х гг. П. с успехом гастролировал как пианист в крупнейших центрах Зап. Европы и Америки, захватывая мужественным динамизмом, виртуозным размахом, мощью. В 1927 с триумфом выступал в СССР, где укрепились его связи с Н. Я. Мясковским, Б. В. Асафьевым, В. Э. Мейерхольдом. Поездки по США (1925, 1930, 1933) сопровождались новыми заказами (4-я симфония на материале музыки балета «Блудный сын» — к 50-летию Бостонского симфонического оркестра, 1-й квартет — по заказу Б-ки Конгресса в Вашингтоне). Однако отрыв от России стал отрицательно сказываться на творч. развитии П. (абстрактность и эмоциональная блёклость нек-рых фп. пьес—«Вещи в себе» и др.). Вместе с тем 4-й концерт для фп. с оркестром (для левой руки), предназначенный для австр. пианиста П. Витгенштейна (1931), и 5-й концерт для фп. с оркестром (1932) вновь продемонстрировали тяготение композитора к мощной, «атлетической» виртуозности. Ни успех у публики, ни общение с выдающимися деятелями зап.-европ. культуры не могли заменить П. всё более недостававших ему контактов с Родиной. Поездки в СССР (1927, 1929, 1932) привели его к решению покончить с заруб. обязательствами и окончательно переехать в Москву.

Начиная с 1933 композитор становится в строй ведущих деятелей сов. культуры, не прекращая (до 1938) конц. поездок за границу. Он сотрудничает с сов. режиссёрами С. М. Эйзенштейном, А. Я. Таировым,

С. Э. Радловым, мастерами балета Л. М. Лавровским, Г.С. Улановой, музыкантами-исполнителями Г.Г. Нейгаузом, С. Т. Рихтером, Э. Г. Гилельсом, Д. Ф. Ойстрахом.
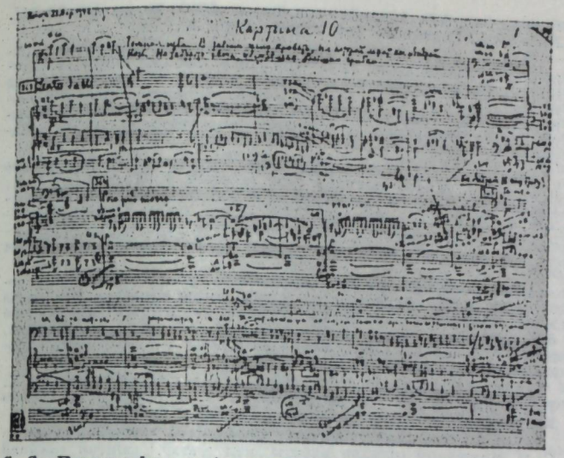
Сов. период творчества П. отмечен плодотворными исканиями. П. воплощает в своих произв. новые идеи и тематику (темы Родины, её истории и др.). Чётче определяются реалистич. и нац.-эпические черты его музыки, богаче становится лирическая линия соч. композитора, органичнее — синтез традиционных тональных и мелодич. средств со стилистич. достижениями музыки 20 в. В годы, предшествующие Великой Отечеств. войне 1941—45, П. создаёт ряд новых шедевров: 2-й концерт для скрипки с оркестром (1935), балет «Ромео и Джульетта» (1935—36), музыку к фильму «Александр Невский» (1938). Сотрудничество с деятелями т-ра и кино рождает программные соч., отмеченные рельефностью и остротой характеристик,—сюита «Поручик Киже» (1934, на материале одноим. фильма), сюита «Египетские ночи» (1934) из музыки к одноим. спектаклю Камерного т-ра, симф. сказка для детей «Петя и волк» (1936), кантата «Александр Невский» (1938—39). В 1939 П. создаёт оперу «Семён Котко» в характере нар. бытовой драмы о событиях Гражд. войны на Украине (по повести «Я сын трудового народа» В. П. Катаева), в 1940 — комич. оперу «Обручение в монастыре» («Дуэнья», по Р. Шеридану). Композитор пробует силы и в жанрах массовой сов. песни и кантаты, среди них — монументальная Кантата к 20-летию Октябрьской революции (1936—37), в к-рой используются тексты из работ К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, лирико-эпич. кантата «Здравица» (1939) на тексты совр. нар. песен. В кантате «Александр Невский», опере «Семён Котко», 6-й фп. сонате заозвучали мотивы предчувствий грозной воен. бури, свидетельствуя о возросшей социальной чуткости автора. Одной из блистательных кульминаций иск-ва П. была пост. «Ромео и Джульетты» в Ленингр. т-ре оперы и балета (1940). В музыке балета с её щедрой пленительной, мелодикой и шекспировской мощью контрастов П. подвёл итог своих многолетних исканий муз. реалистич. стиля.

Великая Отечеств. война 1941—45 обострила нац. чувство П. Раздумья о судьбах России в тяжкую годину Отечеств. войны приводят композитора к монументальному замыслу патриотич. оперы-эпопеи «Война и мир» по роману Л. Н. Толстого (1-я ред. 1941—43), в к-рой скрещиваются две важнейшие линии творчества П.— лирико-психологическая и эпическая. Прямое воплощение тема войны нашла в симф. сюите «1941 год», в кантате «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» (1942—1943), в ряде песен и маршей. Усилившееся тяготение П. к нац.-эпической образности проявилось в богатырски величавой 5-й симфонии (1944) и в музыке к фильму «Иван Грозный». Яркими документами тревожного времени стали сонаты для фп.—6-я (1939—40), 7-я (1939—42) и 8-я (1939—44), в к-рых наряду с драм. конфликтностью образов нашли преломление мотивы рус. эпоса. Композитор проявляет интерес к муз. фольклору народов СССР (2-й струн. квартет на кабардинские темы, 1941; эскизы комич. оперы «Хан Бузай» по мотивам казах. сказок). Своеобразной разрядкой после трагически обострённых эмоций первых воен. лет были прозрачно светлые настроения, воплотившиеся в «неоклассической» сонате для флейты и фп. (1943) и в балете-сказке «Золушка» (1940—44). Тяжёлое заболевание П. с нач. 1945 ограничило возможности его творч. работы.

В послевоенные годы композитор создал рус. фантастич. балет «Сказ о каменном цветке» (1948—50) по мотивам уральских сказов П. П. Бажова и оперу «Повесть о настоящем человеке»(1947—48) на сюжет одноим. повести Б. Н. Полевого. Душевно чистые образы детства нашли выражение в симф. сюите «Зимний костёр» и оратории на стихи С. Я. Маршака «На страже мира» (с использованием хора мальчиков и детского голоса соло). В эти же годы П. осуществляет новые редакции неск-рых своих ранних произв., в т. ч. 4-й симфонии, 5-й сонаты для фп. В ряде последних соч. появились новые для П. черты — созерцательность, светлое умиротворение (9-я соната для фп., 1947; соната для виолончели и фп., 1949). Особенно яркое выражение они получили в жанрово-лирич. 7-й симфонии (1951—52), ставшей «лебединой песнью» композитора. Вместе с тем такие произв., как 6-я симфония (1945—47),— эпическое напоминание о трагедиях минувшей войны, концерт-симфония для виолончели с оркестром, сказочно-эпическая 1-я соната для скрипки и фп. (1938—46), посв. Д. Ф. Ойстраху, отличаются масштабностью мышления, новизной колористич. и конструктивных решений.

Наряду с Б. Бартоком, П. Хиндемитом, К. Орфом, А. Онеггером, И. Ф. Стравинским и Д. Д. Шостаковичем П. решительно обновил образный и стилистич. строй муз. иск-ва, не порывая с классич. традициями. Громадное наследие композитора охватывает почти все муз. жанры —от детских песен до симфоний и кантат. Особенно значительны его достижения в жанрах оперы и балета; здесь П. неизменно выступал как смелый реформатор, динамизируя и обновляя муз. драматургию. В его операх значит. место занимают основанные на сквозном действии сцены, в к-рых сложное симф. развитие сочетается со стремительным диалогом, броским речитативом, гибко претворяющим речевые интонации. В сов. период в оперном творчестве П. возрастает роль вок. кантилены и завершённых муз. форм. Сходная эволюция заметна и в балетах: «скифские» и эксцентрич. мотивы ранних одноактных балетов позднее сменяются углублённостью психологич. содержания, выраженного в масштабных формах большого симфонизированного балета. Чрезвычайно плодотворной была работа П. в области фп. и симф. музыки. Его 5 концертов для фп. с оркестром, 9 фп. сонат, множество миниатюр для фп. открывают новую страницу в эволюции клавирного стиля. Композитору присущи тяготение к сухим токкатным звучаниям, к простоте и «обнажённости» фактуры, к чётким, «ударным» звучностям, отказ от фигурационной пышности, свободные переходы от виртуозных нагнетаний к плавной кантилене. Прочно вошли в мировой репертуар 7 симфоний П., образность к-рых во многом обусловлена содержанием и стилем его же театр. музыки. На грани симф. и театр. жанров сложился стиль кантатно-ораториальных опусов П.: ораторски-речевые или распевные приёмы использования хора свободно взаимодействуют в них с ярко характеристической партией оркестра. Новое в кантатах П. связано с воздействием динамич. образности кино либо со смелыми опытами муз. воплощения документальной прозы (Кантата к 20-летию Октября).

В стилистике П., поначалу казавшейся дерзко-нигилистической, преобладает созидательное, творчески-конструктивное начало. В противовес дробности, измельчённости мелоса в модернистском иск-ве он упорно культивирует развёрнутые мелодич. линии, обогащённые свежестью модуляционных сдвигов; вопреки тяготению к разрушению тональности — неизменно утверждает чёткость ладово-функциональных устоев, одноврем. расширяя и усложняя тональную систему. Гармония П. основывается на расширенной 12-ступенной звуковой системе. Она отличается многозвучными полиладовыми комплексами и резкими контрастами между «зоной неустоев» и тональными опорами. Примечателен интерес П. к масштабным, строго классичным конструкциям, к ритмически импульсивной технике остинато, к сочному орк. стилю, основанному на чистых тембрах — то острохарактерных, то мягких и прозрачных. Творчество П. преемственно связано с классич. рус. музыкой 19 в. Величавый эпос



С. С. Прокофьев. 1-я страница партитуры 10-й картины оперы «Война и мир». Автограф.

М. И. Глинки и А. П. Бородина, красочность нар.-фантастич. образов Н. А. Римского-Корсакова, реалистич. характерность и драматизм М. П. Мусоргского нашли в его иск-ве достойное продолжение. Одноврем. с этим мн. черты муз. стиля П. отразили новое звукоощущение человека 20 в.: образная контрастность — от жёсткости до нежнейшего лиризма, ритмич. упругость, лапидарность гармоний. и тембровых эффектов, свобода политональных и полимодальных приёмов. Вместе с И. Ф. Стравинским и Б. Бартоком. П. прокладывал пути совр. интерпретации фольклора.

Мощный динамизм музыки П. во многом обусловлен бурными социальными потрясениями эпохи. Современники угадывали в его лучших соч. живые отражения событий обеих мировых войн и революц. катаклизмов нач. 20 в. Образы обострённого гротеска, обличительного сарказма, свойственные музыке молодого П., были своеобразным отголоском настроений русской интеллигенции в канун Октябрьской революции 1917. По мере возмужания таланта П. в его иск-ве всё большее значение приобретает тема утверждения новых духовных сил народа, вступившего на путь коренных социально-историч. преобразований. П. всё явственнее раскрывался как художник социалистич. эпохи: от интуитивного постижения стихии революц. обновления к сознательному воспеванию героики революции, пафоса нар.-освободит. войны, радости созидания. Музыка П. получила огромную популярность в СССР и за рубежом.

Статистика неоднократно подтверждала, что П. является одним из самых репертуарных авторов 20 в. Его оперы и балеты постоянно идут во многих сов. и заруб. муз. театрах. По всему миру звучат симф. и фп. пьесы П. Сов. кинематографисты экранизировали балеты «Ромео и Джульетта» и «Золушка», оперы «Игрок» и «Любовь к трём апельсинам». Чл. академии «Санта-Чечилия» в Риме (1934), Швед. корол. муз. академии (1947), почётный чл. «Умелецкой беседы» в Праге (1946). Гос. пр. СССР (1943, три — в 1946; 1947, 1951), Ленинская пр. СССР (1957, посмертно, за 7-ю симфонию). Имя П. присвоено Гос. струн. квартету и муз. школе в Москве.

Основные даты жизни и деятельности

1891. — 11(23) IV в селе Сонцовка Бахмутского уезда Екатеринославской губ. (ныне с. Красное Красноармейского района Донецкой обл.) в семье агронома С. А. Прокофьева родился сын Сергей.

1896. — Начало занятий музыкой под рук. матери. Первое соч.— «Индийский галоп» (для фп., записан матерью).

1898. — Гувернантка Луиза Роблен записала ряд фп. пьес юного П.

1900. — Поездка с родителями в Москву.— Посещение Большого т-ра.— Сочинение оперы «Великан» на собств. либр.

1901. — Сочинение оперы «На пустынных островах».— Поездка к родственникам в Калужскую губ.; любительская пост. «Великана» в усадьбе Раевских.— Занятия общеобразовательными предметами под рук. отца.

1902. — Поездка с родителями в Петербург и Москву.— Посещение Мариинского т-ра.— Занятия теорией музыки с С. И. Танеевым и Ю. Н. Померанцевым.— Летом в Сонцовке занятия с Р. М. Глиэром.

1903. — Летом второй приезд Р. М. Глиэра в Сонцовку.— Создание оперы «Пир во время чумы» по А. С. Пушкину и серии фп. миниатюр.

1904. — II. Поездка с матерью в Петербург для поступления в консерваторию.— Консультации у А. К. Глазунова.— Уроки у М. М. Чернова.— Работа над оперой «Ундина» (либр. М. Г. Кильштет). — IX. Экзамен и зачисление в консерваторию в класс композиции А. К. Лядова.

1905. — Участие в коллективном письме студентов в защиту Н. А. Римского-Корсакова, уволенного из консерватории.

1906. — Начало дружбы с Н. Я. Мясковским; совместное музицирование.— Посещение авторских вечеров М. Регера; встреча с А. Н. Скрябиным.— Уроки инструментовки у Н. А. Римского-Корсакова.

1907. — Посещение «Кружка начинающих композиторов». — Завершение работы над «Ундиной».

1908. — Участие в кружке «Вечера современной музыки», сближение с В. Г. Каратыгиным, А. П. Нуроком, В. Ф. Нувелем.— Начало занятий дирижированием с Н. Н. Черепниным.— 18 XII. Дебют П. в 45-м собрании «Вечеров современной музыки» (исп. фп. пьес «Наваждение», «Отчаяние», «Сказка» и др.).

1909. — Исп. симфонии e-moll Придв. оркестром (дир. Г. Варлих).— Окончание консерватории по классу сочинения.— Поступление в класс А. Н. Есиповой (фп.).

1910. — Оркестровые соч. П.— эскиз «Осеннее» и симф. картина «Сны» исп. на ученическом вечере в консерватории.— Опыты в жанре романса и хор. музыки (ор. 7 и 9).— Выступления на «Вечерах современной музыки».— Знакомство с И. Ф. Стравинским.

1911. — Сближение с моск. кружком В. В. Держановского — редактора журн. «Музыка».— Исп. «Снов» и «Осеннего» на летних симф. концертах (дир. К. С. Сараджев, Москва, Сокольнический круг).

1912. — 25 VII. 1-й концерт для фп. с оркестром исполнен автором в моск. Нар. доме (дир. К. С. Сараджев).— Печатные выступления Н. Я. Мясковского в защиту музыки П. на страницах журн. «Музыка».

1913. — 23 VIII. Первое исп. автором 2-го концерта для фп. с оркестром.— Поездка с матерью за границу (Франция, Великобритания, Швейцария).— Встреча с К. Дебюсси в редакции петерб. журн. «Аполлон».

1914. — Окончание консерватории по классу фп.— Поездка в Лондон, посещение «Русских сезонов» С. П. Дягилева; создание по его заказу балета «Ала и Лоллий».

1915. — Поездка в Италию.— Авторские выступления в Риме. — Знакомство с итал. футуристами.

1916. — 16 I. Премьера «Скифской сюиты», созданной на материале балета «Ала и Лоллий».— Включение в репертуар Мариинского т-ра оперы «Игрок».— Авторские выступления в Петрограде, Москве, Киеве, Саратове. — Начало сотрудничества с изд-вом С. А. Кусевицкого.

1917. — Контакты с В. Э. Мейерхольдом (постановщиком «Игрока»).— Знакомство с М. Горьким.— Восторженная реакция на события Февральской революции. — Участие в «Союзе деятелей искусств» вместе с А. А. Блоком, В. В. Маяковским, В. Э. Мейерхольдом. — Замысел оперы «Любовь к трём апельсинам» (по совету Мейерхольда).

1918. — Возвращение в Петроград.— Дружеские встречи с В. В. Маяковским (Москва, «Кафе поэтов»).— IV. «Прокофьевская» неделя в Петрограде: исп. Классической симфонии, «Мимолётностей», 3-й и 4-й фп. сонат.— Встреча с наркомом просвещения А. В. Луначарским.— Отъезд за границу по командировке Наркомпроса.— Путешествие через Сибирь и Дальний Восток.— Авторские концерты в Токио и Иокохаме (июнь), Нью-Йорке и Чикаго (окт.— дек.).

1919. — Завершение оперы «Любовь к трём апельсинам» по сказке К. Гоцци для Чикагского оперного т-ра. — Конц. поездки по Америке.

1920. — Затруднения с постановкой оперы «Любовь к трём апельсинам» в Чикаго.— Поездка в Париж.— Конц. выступления в Калифорнии и Мексике.

1921. — Исп. «Скифской сюиты» и балета «Сказка о шуте...» в Париже; большой успех.— 16 XII. Первое исп. 3-го концерта для фп. с оркестром в Чикаго.— 30 XII. Премьера оперы «Любовь к трём апельсинам» (там же).

1922. — Переезд в Германию (местечко Этталь в Баварии).— Подготовка к печати серии рукописей (для изд-ва «Edition Musicale Russe»).— Встречи в Берлине с В. В. Маяковским.— Переписка с сов. друзьями (Н. Я. Мясковским, Б. В. Асафьевым, В. В. Держановским).— Женитьба на певице Л. Любовер.

1923. — Переезд в Париж.— 18 X. Первое исп. 1-го концерта для скрипки с оркестром, его неприятие в модернистских кругах Франции.

1924. — 9 III. Исп. 5-й сонаты для фп. в Париже; неприятие пронав. публикой.— Исп. 2-го фп. концерта (2-я ред., 8 V) и кантаты «Семеро их» (29 V).

1925. — 6 VI. Первое исп. 2-й симфонии в концерте С. А. Кусевицкого.— Пост. оперы «Любовь к трём апельсинам» в Кёльне.— Переговоры о конц. поездках в СССР.— Успешные гастрольные турне по Зап. Европе и США.

1926. — Пост. оперы «Любовь к трём апельсинам» в Ленинграде (18 II) и Берлине (9 X). — Встреча с М. Горьким во время гастролей в Италии.— Переговоры с В. Э. Мейерхольдом о переработке оперы «Игрок».

1927. — I — III. Пребывание в СССР.— Триумфальный успех авторских концертов П. в Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве, Одессе.— 14 IV. Конц. исп. в Париже фрагментов из оперы «Огненный ангел» под упр. Кусевицкого.— 7 VI. Премьера балета «Стальной скок» в Париже.

1929. — Первые исп. в Париже 3-й симфонии (17 V, дир. П. Монтё) и балета «Блудный сын» (21 V, хореография Дж. Баланчина).— XI. Вторая поездка в Москву; дружеские контакты с В. Э. Мейерхольдом и В. В. Маяковским.

1930. — Трёхмесячное гастрольное турне по США.— Исп. 4-й симфонии в Бостоне (14 XI) и Париже (18 XII).

1931. — Активная конц. деятельность (Франция, Великобритания, Бельгия, Германия, Чехословакия).

1932. — 31 X. Первое исп. автором 5-го концерта для фп. с оркестром в Берлине (дир. В. Фуртвенглер).— Приглашение в Москву для занятий по композиции с аспирантами консерватории.— Первое исп. в Париже балета «На Днепре» (т-р «Гранд-Опера», хореограф С. Лифарь) и сонаты для 2 скрипок.— XI. Третья поездка в СССР; решение П. возвратиться на Родину («я с величайшей радостью возвращаюсь восвояси на советскую землю»).

1933. — Летом отдых на юге Франции в доме видного коммунистич. деятеля Ж. Садуля.— Осень. Начало работы в качестве педагога-консультанта в Моск. консерватории (до 1937).

1934. — Конц. выступления на Украине и в Закавказье.— Отдых на берегу Средиземного моря.— Сотрудничество с моск. Камерным т-ром (музыка к спектаклю «Египетские ночи», пост. А. Я. Таирова).

1935. — IV. Премьера «Египетских ночей» в Камерном т-ре с музыкой П.— XII. Конц. поездка с франц. скрипачом Р. Соэтаном в Испанию и Сев. Африку.

1936. — 2 V. Первое исп. симф. сказки для детей «Петя и волк».— Первые исп. «Русской увертюры» и симф. сюит из «Ромео и Джульетты».— Гастрольная поездка по Зап. Европе и США.

1937. — Замысел кантаты о покорителях Сев. полюса.

1938. — Последнее конц. турне за границей.— Изучение техники звукового кино в студиях Голливуда.— XI. Исп. концерта для виолончели с оркестром на Декаде сов. музыки в Москве.— 1 XII. Выпуск на экраны фильма режиссёра С.М. Эйзенштейна «Александр Невский» с музыкой П.— 30 XII. Премьера балета «Ромео и Джульетта» в г. Брно (Чехословакия).

1939. — Работа в содружестве с В. Э. Мейерхольдом над оперой «Семён Котко».— Создание дополнит. номеров к балету «Ромео и Джульетта» для Ленингр. т-ра оперы и балета.— 17 V. Первое исп. кантаты «Александр Невский».— 21 XII. Первое исп. кантаты «Здравица».

1940. — 11 I. Первая пост. балета «Ромео и Джульетта» в Ленингр. т-ре оперы и балета (балетм. Л. М. Лавровский).— 20 IX. Премьера оперы «Семён Котко» в Моск. оперном т-ре им. К. С. Станиславского.

1941. — V — VI. Закрытые показы комич. оперы «Дуэнья» («Обручение в монастыре») в Моск. оперном т-ре им. К. С. Станиславского.— Главы автобиографии П. опубликованы в журн. «Советская музыка».— Женитьба на поэтессе М. А. Мендельсон.— Первые отклики на события Великой Отечеств. войны 1941—45; симф. сюита «1941 год», песни и марши.— Эвакуация в Нальчик.— XI. Переезд в Тбилиси.

1942. — Переезд в Алма-Ату по приглашению С. М. Эйзенштейна для работы над фильмом «Иван Грозный». — IX. Первое исп. 2-го квартета в Москве.— Успешные исп. кантаты «Александр Невский» в Великобритании и США.— Поездка в Москву с остановкой в Семипалатинске (для работы над музыкой к фильму «Партизаны в степях Украины»).

1943. — 18 I. С. Т. Рихтер впервые исп. 7-ю сонату для фп.— II. Замысел казах. комич. оперы «Хан Бузай».— VI. Переезд в Пермь.— X. Возвращение в Москву.

1944. — 21 II. Первое исп. кантаты «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным».— 16 X. Первый показ оперы «Война и мир» (под фп., Ансамбль сов. оперы ВТО, Москва).— 30 XII. Исп. Э. Г. Гилельсом 8-й сонаты для фп.

1945. — 13 I. Первое исп. 5-й симфонии (последнее дирижёрское выступление П.).— Тяжёлое заболевание (гипертония).— После длительного лечения работа в Доме творчества Иваново.— 7 VI. Конц. исп. оперы «Война и мир» в Большом зале консерватории (дир. С. А. Самосуд).— 21 XI. Премьера балета «Золушка» в Большом т-ре (балетм. Р. В. Захаров).

1946. — 12 VI. Сценическая премьера оперы «Война и мир» в Ленингр. Малом оперном т-ре (первые 8 картин). — 23 X. Первое исп. сонаты для скрипки и фп. (ор. 80) Д. Ф. Ойстраха и Л. Н. Оборина.— 3 XI. Пост. оперы «Дуэнья» («Обручение в монастыре») в Ленингр. т-ре оперы и балета.— 22 XII. Балет «Ромео и Джульетта» впервые пост. в Большом т-ре.

1947. — Временное улучшение состояния здоровья в результате почти безвыездного пребывания на загородной даче в пос. Николина Гора.— Взлёт творч. активности: завершение 6-й симфонии (первое исп. 11 X, зал Ленингр. филармонии, дир. Е. А. Мравинский), новой редакции 4-й симфонии, а также 9-й фп. сонаты.

1948. — Сближение с дирижёром С. А. Самосудом.— 3 X. Неудачный показ оперы «Повесть о настоящем человеке» в Ленингр. т-ре оперы и балета (закрытый просмотр).

1949. — Тяжёлый рецидив болезни. — Сотрудничество с С. Я. Маршаком (начало работы над симф. сюитой «Зимний костёр» и ораторией «На страже мира»).

1950.— 1 III. Первое исп. сонаты для виолончели и фп.— 19 XII. Первые исп. сюиты «Зимний костёр» и оратории «На страже мира».

1951. — 21 IV. Чествование П. в Союзе композиторов по случаю 60-летия со дня рождения.

1952. — 18 II. Первое исп. симфонии-концерта для виолончели с оркестром.— Присуждение П. персональной пенсии.— Решение об издании избранных сочинений композитора.— Окончание 7-й симфонии (по заказу Всесоюзного радио).— 11 X. Первое исп. 7-й симфонии.— Замысел концерта для двух фп. и струн. оркестра.

1953. — Работа с коллективами Большого т-ра и Моск. муз. т-ра им. Станиславского и Немировича-Данченко по подготовке спектаклей балета «Каменный цветок» и оперы «Война и мир».— П. сочинил эскизы Концертино для виолончели с оркестром и сонаты для виолончели соло.— 5 III. Смерть на моск. квартире от кровоизлияния в мозг.— Похоронен на Новодевичьем кладбище.

Соч.: оперы — Маддалена (сюжет и либр. М. Ливеи, ор. 13, 1911; 2-я ред. 1913, не исп.), Игрок (по Ф. М. Достоевскому, либр. П., ор. 24, 1915—16; 2-я ред. 1927, пост. 1929, Корол. т-р, Брюссель), Любовь к трём апельсинам (по К. Гоцци, либр. П., ор. 33, 1919, пост. 1921, Чикаго; 1926, Ленингр. т-р оперы и балета), Огненный ангел (по В. Я. Брюсову, либр. П., ор. 37, 1919—27; конц. исп. 1954, «Т-р Елисейских полей», Париж; пост. 1955, т-р «Фениче», Венеция), Семён Котко (либр. В. П. Катаева и П., ор. 81, 1939; пост. 1940, Оперный т-р им. К. С. Станиславского, Москва), Обручение в монастыре (Дуэнья, по Р. Шеридану, либр. П., ор. 86, 1940; пост. 1946, Ленингр. т-р оперы и балета), Война и мир (по Л. Н. Толстому, либр. П. и М. А. Мендельсон-Прокофьевой, ор. 91, 1941—43; 2-я ред. 1946—52; пост. 1946, Ленингр. Малый оперный т-р), Повесть о настоящем человеке (по Б. Н. Полевому, либр. П. и М. А. Мендельсон-Прокофьевой, ор. 117, 1947—48; пост. 1948, Ленингр. т-р оперы и балета, закрытый просмотр; 1960, Большой т-р); балеты — Сказка про шута, семерых шутов перешутившего (по рус. нар. сказкам Пермской губ., из сб. А. Н. Афанасьева, либр. П., ор. 21, 1915; 2-я ред. 1920; пост. 1921, «Театр лирик», труппа С. П. Дягилева, Париж), Стальной скок (либр. Г. Б. Якулова и П., ор. 41, 1925; пост. 1927, труппа Дягилева, т-р Сары Бернар, Париж), Блудный сын (либр. Б. Кохно, ор. 46, 1928; пост. 1929, труппа Дягилева, там же), на Днепре (либр. С. Лифаря и П., ор. 51, 1930; пост. 1932, т-р «Гранд-Опера», Париж), Ромео и Джульетта (по У. Шекспиру, либр. С. Э. Радлова, А. И. Пиотровского, Л. М. Лавровского и П., ор. 64, 1935—36; пост. 1938, т-р «На градбах», Брно; 1940, Ленингр. т-р оперы и балета), Золушка (либр. Н. Д. Волкова, ор. 87, 1940—44; пост. 1945, Большой т-р; Гос. пр. СССР, 1946), Сказ о каменном цветке (по П. П. Бажову, либр. М. А. Мендельсон-Прокофьевой и Л. М. Лавровского, ор. 118, 1948—50; пост. 1954, Большой т-р); для солистов хора и орк.— оратория — На страже мира (сл. С. Я. Маршака, ор. 124, 1950; Гос. пр. СССР, 1951); кантаты Семеро их (сл. К. Д. Бальмонта, ор. 30, 1917—18), К 20-летию Октября (текст-монтаж П. из соч. К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, ор. 74, 1936—1937), Александр Невский (сл. П. и В. А. Луговского, ор. 78, 1938—39), Здравица (текст из рус., укр., белорус., кумыкского, курдского, мар. и морд. фольклора, ор. 85, 1939), Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным (сл. П. Г. Антокольского, ор. 93, 1942—43), Расцветай, могучий край (сл. Е. А. Долматовского, ор. 114, 1947); вок.-симф. сюиты Песни наших дней (сл. А. Пришельца, В. И. Лебедева-Кумача, С. Я. Маршака, народные, ор. 76, 1937), Зимний костёр (сл. С. Я. Маршака, ор. 122, 1949; Гос. пр. СССР, 1951); для орк.— 7 симфоний (Классическая, D-dur, ор. 25, 1916—17; d-moll, op. 40, 1924; c-moll, op. 44, 1928; C-dur, op. 47, 1930, 2-я ред., op. 112, 1947; B-dur, op. 100, 1944, Гос. пр. СССР, 1946; cis-moll, op. 111, 1945—47; cis-moll, op. 131, 1951—52, Ленинская пр., 1957), симфониетта (A-dur, op. 5, 1909; 2-я ред. 1914; 3-я ред., op. 48, 1929), сюиты Ала и Лоллий (Скифская сюита, op. 20, 1914—15), Шут (из балета, op. 21 bis, 1922), Любовь к трём апельсинам (из оперы, op. 33 bis, 1934), Стальной скок (из балета, op. 41 bis, 1926), Блудный сын (из балета, op. 46 bis, 1929), Четыре портрета и Развязка из оперы «Игрок» (op. 49, 1931), На Днепре (из балета, op. 51 bis, 1933), Поручик Киже (из музыки к фильму, op. 60, 1934), Египетские ночи (из музыки к спектаклю, op. 61, 1934), Ромео и Джульетта (1-я сюита из балета, op. 64 bis, 1936, 2-я сюита из балета, op. 64 bis, 1936, 3-я сюита из балета, op. 101, 1946), Летний день (детская сюита, op. 65 bis, 1941), Семён Котко (из оперы, op. 81 bis, 1941), 1941 год (op. 90, 1941), Золушка (1-я сюита из балета, op. 107, 1946; 2-я сюита из балета, op. 108, 1946; 3-я сюита из балета, op. 109, 1946), Вальсы (симф. сюита в 6 частях, op. 110, 1946), Летняя ночь (из оперы «Обручение в монастыре», op. 123, 1950), Свадебная сюита (из балета «Сказ о каменном цветке», op. 126, 1951); поэмы — Тридцать лет (op. 113, 1947), Встреча Волги с Доном (op. 130, 1951); увертюра (два варианта: для 17 исполнителей и для большого орк., op. 42, 1926; op. 42 bis, 1928), увертюра на евр. темы (op. 34 bis, 1934), Русская увертюра (два варианта: для четверного и тройного состава орк., op. 72, 1936); симф. картина Сны (op. 6, 1910), Дивертисмент (op. 43, 1925—29; конц. перелож. для фп., op. 43 bis, 1938), Симфоническая песнь (op. 57, 1933), симф. эскиз Осеннее (op. 8, 1910), сказка Петя и волк (сл. П., op. 67, 1936), симф. марш (B-dur, op. 88, 1941), Ода на окончание войны (op. 105, 1945), Два пушкинских вальса (op. 120, 1949), Цыганская фантазия (из балета «Сказ о каменном цветке», op. 127, 1951), Уральская рапсодия (из балета «Сказ о каменном цветке», op. 128, 1951); концерты с орк.— 5 для фп. (Des-dur, op. 10, 1911—12; g-moll, op. 16, 1913, 2-я ред. 1923; C-dur, op. 26, 1917—21; B-dur, op. 53, 1931, для левой руки; G-dur, op. 55, 1932); 2 для скр. (D-dur, op. 19, 1916—1917; g-moll, op. 63, 1935), для влч. (e-moll, op. 58, 1933—38), симфония-концерт для влч. (e-moll, op. 125, 1950—52), Концертино для влч. (g-moll., op. 132, завершено др. автором), для 2 фп. и струн. орк. (op. 133, 1952, не закончено); для дух. оркестра — 4 марша (op. 69, 1935—37), марш (op. 99, 1943—44); камерно-инстр. ансамбли — соната для 2 скр. (op. 56, 1932); для скр. и фп.— 2 сонаты (op. 80, 1938—46, Гос. пр. СССР, 1947; op. 94 bis, 1943—44, транскрипция сонаты для флейты и фп.), 5 мелодий (op. 35 bis, 1925); соната для флейты и фп. (op. 94, 1943); соната для влч. и фп. (op. 119, 1949), Баллада для влч. и фп. (op. 15, 1912), Юмористическое скерцо для 4 фаготов (op. 12 bis, 1912), 2 струн. квартета (op. 50, 1930; на кабардинские темы, op. 92, 1941), Увертюра на евр. темы для кларнета, 2 скр., альта, влч. и фп. (op. 34, 1919), квинтет для гобоя, кларнета, скр., альта и контрабаса (op. 39, 1924); для фп.— сонаты (op. 1, 1907, 2-я ред. 1909; op. 14, 1912; op. 28, 1907, 2-я ред. 1917; op. 29, 1908, перелож. для орк. Andante, op. 29 bis, 1934, 2-я ред. 1917; op. 38, 1923, 2-я ред., op. 135, 1952—53; op. 82, 1939—40; op. 83, 1939—42, Гос. пр. СССР, 1943; op. 84, 1939—1944, Гос. пр. СССР, 1946; op. 103, 1947; op. 137, 1953, не закончено.); 3 сонатины (2 — op. 54, 1932; 3-я — Пасторальная, op. 59, 1934), токката (op. 11, 1912), Сарказмы (op. 17, 1912—1914), Мимолётности (op. 22, 1915—17), Сказки старой бабушки (op. 31, 1918), 2 конц. транскрипции из оперы «Любовь к трём апельсинам» (op. 33, 1918, два фрагмента из оперы), Вещи в себе (op. 45, 1928), Мысли (op. 62, 1933—34), Детская музыка (12 лёгких пьес, op. 65, 1935), Ромео и Джульетта (10 пьес для фп., конц. транскрипция из музыки к балету, op. 75, 1937), Гавот (op. 77, 1938, конц. транскрипция из музыки к спектаклю «Гамлет»), 3 пьесы из балета «Золушка» (op. 95, 1942), 10 пьес из балета «Золушка» (op. 97, 1943), 6 пьес из балета «Золушка» (op. 102, 1944), 4 этюда (op. 2, 1909), пьесы (op. 3, 1911; op. 4, 1910—12; op. 32, 1918; op. 52, 1930—31; op. 59, 1934; op. 96, 1941—42); для скр. соло — соната (op. 115, 1947); для голоса и фп.— Два стихотворения А. Н. Апухтина и К. Д. Бальмонта (op. 9, 1910—11), Гадкий утёнок (сказка Х. К. Андерсена, op. 18, 1914; 2-я ред. для голоса и орк., 1914), 5 стихотворений (сл. В. И. Горянского, З. Н. Гиппиус, Б. Верина, К. Д. Бальмонта, Н. Я. Агнивцева, op. 23, 1915), 5 песен (без слов, op. 35, 1920), 5 стихотворений (сл. А. А. Ахматовой, op. 27, 1916), 5 стихотворений (сл. К. Д. Бальмонта, op. 36, 1921), 6 песен (сл. М. Голодного, А. Н. Афиногенова, Т. С. Сикорской и народные, op. 66, 1935), 3 романса (сл. А. С. Пушкина, op. 73, 1936), 7 песен (сл. А. А. Прокофьева, А. Н. Благова, М. А. Светлова, М. А. Мендельсон, П. Е. Панченко и народные, op. 79, 1939), 3 детские песни (сл. А. Л. Барто, Сикорской, а также Л. М. Квитко в пер. С. В. Михалкова, op. 68, 1936—39), 7 массовых песен (сл. В. В. Маяковского, А. А. Суркова, М. А. Мендельсон, op. 89, 1941—42), Солдатская походная (сл. В. А. Луговского, op. 121, 1950), 2 дуэта (обр. рус. нар. песен, op. 106, 1945) и др.; хоры — Два стихотворения (для жен. хора и орк., сл. К. Д. Бальмонта, op. 7, 1909—10); обр. нар. песен — 2 тетради рус. нар. песен (op. 104, 1944), 5 казах. нар. напевов (1927); музыка к драм. спектаклям — «Египетские ночи» (по У. Шекспиру, Б. Шоу, А. С. Пушкину, без ор., 1934, Камерный т-р, Москва), «Борис Годунов» Пушкина (op. 70 bis, 1936, пост. 1957, Центр. детский т-р, Москва), «Евгений Онегин» (по роману в стихах Пушкина, op. 71, 1936, Камерный т-р, Москва), «Гамлет» Шекспира (op. 77, 1937—38, Ленингр. драм. т-р); музыка к фильмам — «Поручик Киже» (1933), «Пиковая дама» (1938), «Александр Невский» (1938), «Лермонтов» (1941), «Тоня» (1942), «Котовский» (1942), «Партизаны в степях Украины» (1942), «Иван Грозный» (1942; за 1-ю серию Гос. пр. СССР, 1946; на музыку из фильма созданы: оратория, 1961, муз. композиция А. Л. Стасевича, сл. В. А. Луговского; балет — составлен М. И. Чулаки, 1975, Большой т-р); обработки для фп.— сюита из вальсов Ф. Шуберта (1920), Сюита из вальсов Ф. Шуберта (в 4 руки, 1923), Органная прелюдия и фуга Д. Букстехуде (1920).

Собр. соч., т. 1—20, М., 1955—67.

Лит. соч. и письма: А. Станчинский. Эскизы для фортепиано, «Музыка», 1913, № 148; Н. Мясковский. Соната № 1 для фортепиано, там же, 1915, № 210; Музыкальные инструменты футуристов, там же, 1915, № 219; [Об «Игроке»], «Вечерние биржевые ведомости», 1916, 12 мая; [Еще об опере «Игрок»], «Вечернее время», 1916, 13 мая; [О самом себе], «The Musical Observer» N. Y., 1918; Париж, весенний сезон 1925, «De Musica», Временник разряда истории и теории музыки, 1925, вып. 1; Беседа с С. Прокофьевым, «Музыка и революция», 1927, № 3; Музыкальная жизнь Парижа, «Советский театр», 1932, № 12; За шесть дней, «Советское искусство», 1933, 20 янв.; О музыке САСШ, там же, 1933, 26 ноября; Из переписки С. Прокофьева и С. Эйзенштейна, «СМ», 1961, № 4; Письма С. С. Прокофьева к В. В. Держановскому, в кн.: Из архивов русских музыкантов, М., 1962; Прокофьев С. С. и Алперс В. В. Переписка, в сб.: Музыкальное наследство, т. 1, М., 1962; Последнее письмо С. Прокофьева [фотокопия], «СМ», 1963, № 3; «Моя музыка навсегда останется русской», там же, 1970, № 4; Из эпистолярного наследия, публикация подготовлена И. Мартыновым, там же, 1971, № 4; Автобиография, М., 1973; Переписка [с Н. Я. Мясковским], М., 1977.

Лит.: Н. Сем, XLV вечер современной музыки [фп. пьесы], «Слово», 1908, 20 дек.; Каратыгин В., Молодые русские композиторы, «Аполлон», 1910, № 12; его же, Петербургский летний сезон, там же, 1913, № 7; его же, Музыка, там же, 1914, № 5; его же, 2-й абонементный концерт Зилоти, «Музыкальный современник», 1915, вып. 5; его же, Концерты Прокофьева, «Наш век», 1918, 6 апр., [2] в кн.: Каратыгин В. Г., Избр. статьи, М.—Л., 1965; его же, Достоевский и музыка, «ЖИ», 1921, 15, 29 нояб., 13 дек., [3] в кн.: Каратыгин В. Г., Избр. статьи, М.—Л., 1965; его же, Новая музыка, «ЖИ», 1924, № 23, то же, в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, [2]М., 1961; А. Н., Музыкальный вечер в «Аполлоне», «Аполлон», 1910, № 7; О. В., Концерты в С.-Петербурге. Консерваторский акт, «РМГ», 1914, 1—8 июня; Игорь Глебов [Б. В. Асафьев], Петроградские куранты, ст. 1, 3, 4, 9, 12, «Музыка», 1914, № 203; 1915, № 208—209, 226; 1916, № 249; его же, Первый абонементный концерт Зилоти, «Хроника журнала Музыкальный современник», 1916, № 3; его же, Второй внеабонементный концерт А. Зилоти, там же, 1916, № 5—6; его же, Путь к радости. [О намечающемся в русской музыке новом пути развития], «Новая жизнь», 1917, 26 июля; его же, Предвосхищение будущего, «ЖИ», 1918, 31 окт.; его же, Про композиторов-современников, там же, 1919, 15 янв.; его же, Русская симфоническая музыка за 10 лет, «Музыка и революция», 1927, № 11; его же, Сергей Прокофьев, Л., 1927; его же, За восемь лет, «Современная музыка», 1927, № 19; его же, Прокофьев-исполнитель, «ЖИ», 1927, № 7; его же, К 25-летию музыкальной деятельности Сергея Прокофьева, в кн.: Любовь к трем апельсинам. Опера С. Прокофьева, [Л.], 1934; его же, Три имени. Через прошлое к будущему, «СМ», 1943, № 1, то же, Избр. труды, т. 5, М., 1957; его же, Sergej Prokofév, «Tempo», Praha, 1947,ročník 19, № 4; то же, «СМ», 1958, № 3; [Мясковский Н.], Сергей Прокофьев, соч. 10. Первый концерт для фортепиано с оркестром, «Музыка», 1914, № 194, то же, в кн.: Н. Я. Мясковский, Статьи, письма, воспоминания, т. 2, М., 1960; Малков Н., Концерты в Петрограде, «РМГ», 1915, № 5; его же, Прокофьев в Петрограде, «ЖИ», 1927, № 8; его же [под псевд. Исламей], А. В. Луначарский о творчестве Бетховена и Прокофьева, там же, 1926, № 22, то же, в кн.: Луначарский А. В., В мире музыки, [2] М., 1971; Жиляев Н., Сергей Прокофьев, «К новым берегам», 1923, № 1; его же, Характерные черты творчества Прокофьева, в кн.: История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 1, М., 1924; Сарадже в К., Сергей Прокофьев. Концерт для скрипки, ор. 19, «К новым берегам», 1923, № 3; Фейнберг С., О фортепианном стиле С. Прокофьева, там же, 1923, № 1; Беляев В., Возвращение Прокофьева, «ЖИ», 1927, № 6; его же, Сергей Прокофьев. (Творческий и жизненный путь), М., 1932; Богданов-Березовский В., Сергей Прокофьев, «Рабочий и театр», 1927, № 18; Держановский В л., Увертюра ор. 42 С. Прокофьева, «Современная музыка», 1927, № 19; Кузнецов К., Живой облик Прокофьева, там же, 1927, № 20; Нейгауз Г., Сергей Прокофьев, «Музыка», 1937, № 29; его же, Первая крупная удача, «СМ», 1940, № 10; Нестьев И., Материалы к творческой биографии Прокофьева, «СМ», 1941, № 4; его же, О стиле С. Прокофьева, в сб.: Сов. музыка, вып. 4, М., 1946; его же, Путь Сергея Прокофьева, «СМ», 1953, № 5, то же в кн.: Советская симфоническая музыка, М., 1955; его же, Прокофьев, М., 1957, [2] перераб. и доп. изд. под назв.: Жизнь Сергея Прокофьева, М., 1973; Шлифштейн С.,

Творчество С. Прокофьева в дни войны, «Информационный сборник», 1944, № 5—6; его же, С. С. Прокофьев. Заметки о творчестве в годы Великой Отечественной войны, в сб.: Сов. музыка, вып. 5, М., 1946; его же, О Прокофьеве — композиторе и человеке, «МЖ», 1961, № 7; его же (сост.), С. С. Прокофьев, Нотографический справочник, М., 1962; его же (сост.), Сергей Прокофьев. [Альбом, М., 1965]; его же, Слово о Прокофьеве. К 75-летию со дня рождения, «МЖ», 1966, № 8; Шостакович Д., Советская музыка в дни войны, «Литература и искусство», 1944, 1 апр.; его же, Опера «Война и мир» в оркестровом исполнении, «Советское искусство», 1945, 12 окт.; его же, Симфония света и радости жизни, «СМ», 1957, № 6; Кабалевский Дм., Чудесная дружба, там же, 1961, № 4; Хохловкина А., «Война и мир» Сергея Прокофьева, там же, 1940, № 8—9; К 60-летию С. С. Прокофьева, там же, 1951, № 4; Памяти С. Прокофьева. [Некролог], там же, 1953, № 4; С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, [сост., ред., примечания и вступ. статья С. И. Шлифштейна], М., 1956, [2]1961; Журдан-Моранж Э., Парижский сезон, [пер. с франц. Г. Эдельмана], «СМ», 1957, № 6; Берков В., О гармонии С. Прокофьева, там же, 1958, № 8; Мартынов И. И., Сергей Прокофьев, М., 1958; его же, С. Прокофьев. Жизнь и творчество, М., 1974; Сабинина М., Сергей Прокофьев, [М., 1958]; её же, «Семён Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева, М., 1963; её же, «Поручик Киже» в балете, «СМ», 1963, № 7; Ярустовский Б., Опера и современность. Заметки о стиле некоторых советских опер, там же, 1958, № 4; его же, Прокофьев и театр. Заметки о драматургии, там же, 1961, № 4; Боганова Т., О русских традициях в творчестве Прокофьева, там же, 1959, № 8; её же, О ладовых основах и вариантности строения мелодии в поздних симфониях Прокофьева, в кн.: Труды кафедры теории музыки Моск. гос. консерватории, вып. 1, М., 1960; её же, Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева, М., 1961; Раккель Л., О пианистическом искусстве Прокофьева, «СМ», 1959, № 8; его же, Фортепьянное творчество С. С. Прокофьева, М., 1960; его же, О фортепьянном стиле Прокофьева периода 1914—1918 годов, в сб.: Музыка и современность, вып. 2, М., 1963; Блок В., Об эволюции стиля и о некоторых особенностях творческого метода С. Прокофьева, в сб.: Музыка и современность, [вып. 1], М., 1962; его же, Особенности варьирования в инструментальных произведениях Прокофьева, там же, вып. 3, М., 1965; его же, Утверждение героики, «СМ», 1966, № 11; его же, Основные особенности неимитационной полифонии Прокофьева, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1, М., 1972; его же, Виолончельное творчество Прокофьева. Исследование, М., 1973; Левашёв Ю., Музыка балета «Золушка» С. Прокофьева, в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1963; Запорожец Н. В., Некоторые композиционные особенности творчества С. Прокофьева, в сб.: Вопросы музыкознания, т. 3, М., 1960; Слонимский Ю., Встречи с Прокофьевым, «МЖ», 1960, № 5; Файер Ю., Записки балетного дирижера, «СМ», 1960, № 10; Чепелевский С., В мире шахмат, «Шахматы в СССР», 1960, № 12; Дельсон В. Ю., Фортепианные концерты С. Прокофьева, М., 1961; его же, Художник мужественный, светлый..., «СМ», 1964, № 8; его же, Самобытный пианист, там же, 1967, № 4; его же, Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева, М., 1973; Ермолаева А., О Прокофьеве, «СМ», 1961, № 4; Караев К., Мысли о Прокофьеве, там же; Самосуд С., Вспоминая встречи с С. Прокофьевым, там же; Холопова В., Холопов Ю., Фортепианные сонаты Прокофьева, М., 1961; Ямпольский И., О Прокофьеве, «СМ», 1961, № 4; её же, Жизнь в песне, там же, 1967, № 12; Мендельсон М., В Алма-Ате, там же, 1962, № 8; её же, Из воспоминаний, там же, 1963, № 3; Орджоникидзе Г. Ш., Фортепианные сонаты Прокофьева, М., 1962; его же, Шекспир и Прокофьев, в сб.: Шекспир и музыка, Л., 1964; Сергей Прокофьев. 1953—1963. Статьи и материалы. [Сост. и ред. И. В. Нестьев и Г. Я. Эдельман], М., 1962, [2]дополн. и перераб., М., 1965; Скорик М., Прокофьев и Шенберг, «СМ», 1962, № 1; его же, Особенности лада музыки Прокофьева, К., 1967; его же, Ладовая система С. Прокофьева, с предисл. Д. Кабалевского, К., 1969; Слонимский С., Черты симфонизма С. Прокофьева, в сб.: Музыка и современность, [вып. 1], М., 1962; его же, Симфонии Прокофьева. Опыт исследования, М.— Л., 1964; Черты стиля Прокофьева. Сб. теоретических статей, [сост., ред. Л. Бергер], М., 1962; Катонова С., Балеты Прокофьева, М., 1962; Арановский М., О некоторых стилевых особенностях лирической мелодики С. Прокофьева, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 2, Л., 1963; его же, Стилевые черты инструментальной мелодики раннего Прокофьева, там же, вып. 4, М.— Л., 1965; его же, Мир Прокофьева, «МЖ», 1967, № 21; его же, Путь к расцвету, «СМ», 1968, № 4; его же, Мелодика С. Прокофьева. Исследовательские очерки, Л., 1969; Данько Л., Оперы Прокофьева, Л., 1963; Земцовский И., О двух типах трактовки вводного тона в произведениях С. Прокофьева, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 2, М., 1963; Рождественский Г., Неизведанный мир, в сб.: Музыка и современность, вып. 2, М., 1963; Рогожина И., Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева, М.— Л., 1964; её же, Романсы и песни С. С. Прокофьева, М., 1971; Степанов О. В., Мастерство, достойное восхищения, «СМ», 1964, № 11; его же, О некоторых особенностях музыкальной драматургии оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», в кн.: Труды гос. ин-та им. Гнесиных, вып. 8, М., 1968; его же, Синтез новаторства и традиций. [«Любовь к трем апельсинам»], «СМ», 1970, № 6; его же, Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», М., 1972; Бирман С., Встреча с Прокофьевым, «СМ», 1965, № 9; Василенко С., Балеты Прокофьева, «СМ», 1965, № 10—11; Кремлёв Ю., Эстетические взгляды С. С. Прокофьева. По материалам выска-зываний, М.— Л., 1966; Леман А., Его музыка живет, «СМ», 1966, № 4; Тер-Мартиросян Т., Некоторые особенности гармонии Прокофьева, Л., 1966; Тюлин Ю., На пути к признанию. Страницы воспоминаний, «МЖ», 1966, № 8; Якубов М., Величайший мелодист XX века, «СМ», 1966, № 4; его же, Полифонические черты мелодики Прокофьева. (Имитационные формы скрытой полифонии), в сб.: От Люлли до наших дней, М., 1967; Морозов С., Прокофьев, М., 1967 (Жизнь замечательных людей); Холопов Ю., Современные черты гармонии Прокофьева, М., 1967; его же, Диатонические лады и терцовые хроматические системы в музыке Прокофьева, в сб.: От Люлли до наших дней, М., 1967; Холопова В., О ритмике Прокофьева, там же; её же, Симметрия интервалов в музыке Прокофьева, «СМ», 1972, № 4; Тараканов М., Стиль симфоний Прокофьева. Исследование, М., 1968; Кончаловская Н., Непридуманные рассказы, Праздник в будни, «Москва», 1969, № 11; Киселева Е. И., Полигармония и политональность в творчестве С. Прокофьева, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1970; Сохор А., Воплощая ленинскую тему, «СМ», 1970, № 4; Пансов Ю., Еще раз о политональности, «СМ», 1971, № 4; С. Прокофьев. Статьи и исследования, сост. В. Блок, М., 1972; Евсеева Т., Сергей Прокофьев — пианист, «МЖ», 1972, № 8; Кунинцына И. С., Роль имитационной полифонии в драматургии музыкальной формы произведений С. С. Прокофьева, в кн.: Научно-методические записки Уральской консерватории, вып. 7, Свердловск, 1972; Bruyr J., Serge Prokofieff, в его кн.: L'Ecran des musiciens. (Seconde série), P., 1933; Serge Prokofieff. [Mit Beiträgen von: Serge Prokofieff, Gerald Abraham, Franck Merrick u. a.], [Bonn, 1953]; Kinsey L., The piano sonatas of Serge Prokofieff. A critical study of the elements of their style, [N. Y., 1959]; Zieliński T. A., Koncerty Prokofiewa, [Kr., 1959]; Streller F., Sergej Prokofjew, Lpz., 1960; Samuel Cl., Prokofjev, P., 1960; Steller Fr., S. Prokofjew, Lpz., 1960; Śliwiński Z., Sergiusz Prokofiew i ego sonaty fortepianowe, в кн.: Państwowa wyzsza szkoła muzyczna w Katowicach. Zeszyt naukowy, № 1, 1962; O twórczości Sergiusza Prokofiewa. Studia i materiały, [Kr.], 1962; Ashley P. R., Prokofjew's piano music, N. Y., 1963; Poulenc F., La musique de piano de Prokofieff, в кн.: Musique russe, v. 2, P., 1953 (рус. пер.— Пуленк Ф., Его фортепианная музыка, «СМ», 1968, № 4); Brockhaus H. A., Sergei Prokofjew. Mit einer Auswahl von Aufsätzen des Komponisten, Lpz., [1964]; Hofmann R. M., Serge Prokofiew. L'homme et son œuvre, [P., 1964], [2]1966; Vajda I., Sergej Prokofiev, Brat., 1964; Rayment M., Prokofjew, L., 1965; Хлебаров И., Сергей Прокофиев, София, 1965; McAllister R., Natural and supernatural in «The fiery angel», «The musical times», 1970, v. 111, № 1530. *И. В. Нестьев.*

ПРОКО́ШИНА Александра Васильевна (р. 18 IV 1918, дер. Митинка Калужской обл.) — сов. певица (сопрано). Нар. арт. РСФСР (1961). Чл. КПСС с 1943. В 1940 окончила Студию при Гос. рус. народном хоре им. М. Е. Пятницкого; её педагогами были В. Г. Захаров, П. М. Казьмин и М. И. Фомина. В 1934—63 солистка Хора им. Пятницкого. Пению П. свойственны искренность, теплота и задушевность. Первая исполнительница мн. песен В. Г. Захарова, ставших широко известными, в т. ч. «Вдоль деревни», «И кто его знает», «Белым снегом» и др. Под впечатлением её исполнения М. В. Исаковский написал стихотворение «Спой мне, спой, Прокошина...». В 1962—68 преподавала в Моск. муз. уч-ще им. М. М. Ипполитова-Иванова; в 1963—1970 педагог Хора им. Пятницкого, в 1970—72 — Студии при хоре. В 1962—75 худ. рук. нар. коллектива — ансамбля песни и пляски подмосковного совхоза «Белая Дача», с 1975 — ансамбля песни и пляски «Искорка» колхоза «Искра» (Кировская обл.). Гос. пр. СССР (1952, за конц.-исполнит. деятельность).

Лит.: Мартынов И., Государственный русский народный хор им. Пятницкого, М., 1950; Казьмин П., С песней, М., 1970.

ПРОКУ́НИН Василий Павлович [16(28) I 1848, с. Сосновка Тамбовской губ.—1(14) V 1910, Москва]— рус. фольклорист, композитор, педагог. Учился на юридич. ф-те Моск. ун-та, затем в Моск. консерватории (занимался у П. И. Чайковского и Н. Г. Рубинштейна), после окончания к-рой давал частные уроки (муз.-теоретич. предметы), преподавал в муз. школе Н. А. Ромцевой, с 1890 (неск. лет)— в Николаевском сиротском ин-те. Среди его учеников — А. Б. Гольденвейзер. В кон. 1860-х — нач. 70-х гг. начал собирать рус. нар. песни (преим. в Тамбовской и Моск. губерниях). В 1872—73 опубликовал сборник «Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано...» (вып. 1—2, под ред. П. И. Чайковского), явившийся крупным вкладом в рус. муз. этнографию (хотя нар. песни были обработаны в духе гор. фольклора). Сб. П. получил высокую оценку Чайковского, к-рый использовал неск. песен в музыке к сказке А. Н. Островского «Снегурочка», и Н. А. Римского-Корсакова. В 1889 совм. с Н. М. Лопатиным издал «Сборник русских народных лирических песен» (ч. 1—2), где П. принадлежит 2-я, собственно музыкальная часть. П. зафиксировал изменения песен в процессе историч. развития и бытования в разных местностях. Этот сборник — важный этап в освоении склада рус. нар. многоголосия. П. отказался от аккордово-гармонич. обработки нар. песни, характерной для первого его сб., и применил контрапунктич. сопровождение с элементами гетерофонии. Написал ряд романсов на сл. А. С. Пушкина, А. В. Кольцова, А. Ф. Мерзлякова и др., в т. ч. «Среди долины ровныя», «Лес», «Бегство», «Светит солнышко», «В поле ветер», «Выхожу один я на дорогу» (нек-рые были опубл. в 1871).

Соч.: Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано. Собранные и переложенные В. Прокунины, под ред. П. Чайковского, вып. 1—2, М., 1872—73; Сборник русских народных лирических песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина. Опыт систематического свода лирических песен с объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н. М. Лопатина, с положением песен для голоса и фортепиано В. П. Прокунина, и с приложением полной расстановки слов некоторых вариантов по их напеву, ч. 1—2, М., 1889, перепзд.— ч. 2, 1928, ч. 1—2, под ред. и с вступит. статьей В. Беляева, М., 1956.

Лит.: [Некролог], «Музыкальный труженик», 1910, № 10—11; Толстой С., В. Прокунин и Н. Лопатин. Их жизнь и труды, в кн.: Сборник работ этнографической секции Государственного института музыкальной науки, вып. 1, М., 1926. *Л. Ю. Сиденок.*

ПРОЛО́Г (греч. πρόλογος — вступление, предисловие, от πρό — перед и λόγος — слово, речь)— вступительная сцена спектакля (драм., оперного, балетного). В др.-греч. драм. т-ре в П. излагался миф, положенный в основу произв., или рассказывалось о событиях, предшествующих началу пьесы. В церк. ср.-век. драме П. носил характер проповеди или молитвы. В 17—18 вв. мн. оперы начинались аллегорич. П. («Альцеста, или Торжество Алкида» Люлли, «Орфей» и «Коронация Поппеи» Монтеверди и др.). П. наз. также аллегорич. представление, к-рым начинался торжеств. спектакль (напр., П. на открытие Большого т-ра в Москве —«Торжество муз» Дмитриева с музыкой Алябьева и Верстовского, 1825). В операх и балетах 19 в. в П. часто излагались события, предваряющие осн. действие (напр., в операх «Борис Годунов», «Снегурочка», «Фауст», в балете «Спящая красавица»). Иногда П. приобретает значение самостоят. произв. (одноактная опера «Боярыня Вера Шелога» Римского-Корсакова— П. к его опере «Псковитянка»), представляет собой моносцену (сцена одного актёра — П. в опере «Паяцы»).

«ПРОМЕНА́Д-КОНЦЕ́РТЫ» («Promenade Concerts»)— общедоступные симф. концерты в Лондоне. Основаны англ. дирижёром Г. Вудом в 1895 (руководил ими около полувека) в зале «Куинс-холл». Из зала были убраны кресла, публика в нём свободно передвигалась (отсюда название «П.-к.», т. е. концерт-прогулка). В программах «П.-к.» значит. место отводилось симф. произв. рус. классич. и совр. композиторов. «П.-к.» сыграли большую роль в популяризации симф. музыки в Великобритании. Их посещал В. И. Ленин.

Лит.: Hill R., Rees C. B., Sir Henry Wood. Fifty years of the Proms, L., 1944.

ПРОПО́СТА (итал. proposta — предложение)— в музыке имитационного склада ведущий, излагающий мелодич. материал, имитируемый голос (принятое сокращённое обозначение — Р). Термином «П.» обычно обозначается начинающий голос *канона*; последовательно имитируемые части П., равные расстоянию вступления (т. е. расстоянию от начала П. до момента вступления *риспосты*), называются отделами П., или отделами канона. В зависимости от способа завершения канона голос, излагающий П., делает паузу или переходит в свободное (не имитируемое) продолжение, в неск-рых случаях возвращается к своему началу (в бесконечных канонах и канонич. секвенциях). Реже термин «П.» относится к имитируемой части начинающего голоса простой (не канонической) *имитации*, иногда — к теме фуги. *В. П. Фраёнов.*

ПРОСО́ДИЯ (от греч. προσῳδία — акцент, ударение) — в антич. грамматике учение об акцентах и о долготе слогов, определяющей их «певучесть». Под акцентом понималось не динамическое, но связанное с «речевой мелодией» выделение соответств. слога (см. *Мелос*). Согласно Дионисию Галикарнасскому (1 в. н. э.), «речевая мелодия» занимала объём квинты. С течением времени др.-греч. язык насыщается динамич. акцентами, тогда как значение в нём мелодич. акцентов уменьшается, особенно в обыденной речи. В возвышенной поэтич. речи мелодич. акценты сохраняются дольше. Об этом свидетельствуют немногие дошедшие до нас записи отрывков др.-греч. музыки. Учение о П. было разработано весьма детально. Для обозначения мелодич. акцентов (τόνοι) и долготы слогов (χρόνοι) были введены спец. знаки, к-рые начали применяться в 9 в. Они явились прообразами византт. нотного письма. В последующее время под П. стали понимать гл. обр. долготу слогов в др.-греч. языке. Поскольку в новых языках долгота слогов зависит от динамич. акцента, применение к ним понятия «П.» является условным. Неk-рые учёные включали в понятие «П.» любые элементы стихосложения и даже само стихосложение, что лишило термин «П.» определённости. В 20 в. он применяется редко.

Лит.: Steinthal H., Geschichte der Sprachwissenschaft bei der Griechen und Römern, Tl 1—2, [2]B., 1890, [3]Hildesheim, 1961; Pöhlmann E., Griechische Musikfragmente, Nürnberg, 1960 («Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kulturwissenschaft», Bd 8).
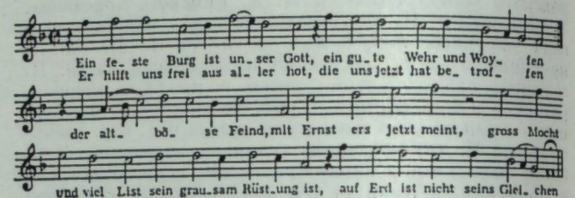
ПРОСТРА́НСТВЕННАЯ МУ́ЗЫКА (нем. Raummusik)— музыка, в к-рой используются пространственно-звуковые эффекты: эхо, особое расположение исполнителей и т. д. Термин «П. м.» появился в музыковедческой лит-ре в сер. 20 в., однако не получил широкого распространения. Он не подразумевает к.-л. самостоят. вида музыки, т. к. пространственные эффекты являются, как правило, только одним из выразит. средств, используемых в муз. произв., относящихся к П. м. В разл. периоды истории П. м. применялась или в связи с к.-л. условиями исполнения (напр., на открытом воздухе), или в декоративных целях (напр., в связи со сценич. оформлением произв.). В культовом обиходе подобием П. м. можно считать антифонный и респонсорный принципы композиции и исполнения (в музыке церк. службы — сочетание пения церк. хора с ответами и пением прихожан), передачи хор. фраз и крупных частей соч. от одного хора или полухорья к другому (с этим связаны двух- и трёххорная композиции, в частности у венецианцев в 16 в.). В театр. музыке применяется сопоставление оркестра перед сценой и оркестра на сцене, а также др. эффекты (оркестры, расположенные в разных местах сцены в «Дон Жуане» Моцарта; приближение и удаление хора поселян в «Князе Игоре» Бородина и т. д.). Пространственные эффекты использовались также в музыке на открытом воздухе, на воде (напр., «Музыка на воде» и «Музыка в лесу» Генделя). Наредка образцы П. м. встречаются в симф. жанре. Серенада (ноктюрн) Моцарта (К.-V. 286, 1776 или 1777), написанная для 4 оркестров, со-

чинена в расчёте на поэтичный эффект эха и допускает раздельное размещение оркестров. В «Реквиеме» Берлиоза использованы 4 дух. оркестра, расположенные в разных местах зала.

В 20 в. значение П. м. усилилось. В отд. случаях пространственный фактор становится одной из важнейших основ муз. структуры (собственно П. м.). Нек-рые совр. композиторы специально разрабатывают концепцию П. м. (прежде всего К. Штокхаузен — как композитор и как теоретик; впервые в соч. «Пение юношей...», 1956, и «Группы» для 3 оркестров, 1957; по идее Штокхаузена на ЭКСПО-70 в Осаке для П. м. был выстроен спец. зал, архитектор Борнеман). Так, произв. Я. Ксенакиса «Терретектор» (1966) рассчитано не только на эффект движения источника звука вокруг слушателей при чередовании соответственно расположенных исполнит. групп, но (вследствие предписанного автором размещения публики внутри оркестра) и на одноврем. возникающий эффект его прямолинейного движения, как бы прохождения «сквозь слушателей». Соч., относящиеся к собственно П. м., являются гл. обр. экспериментальными.

Лит.: Stockhausen K., Musik im Raum, в его кн.: Texte..., Bd 1, Köln, 1963; его же, Nr 6: Gruppen für 3 Orchester (1955—1957), там же, Bd 2, Köln, 1964; Schäffer B., Mały informator muzyki XX wieku, [Kr.], 1967; Chłopecki A., Karlheinz Stockhausen. O nową grammatykę muzyki [1], «RMz», 1974, № 18. *Ю. Н. Холопов.*

ПРОТЕСТА́НТСКИЙ ХОРА́Л (нем. evangelisches Kirchenlied, букв.— евангелическая церк. песня)— духовное песнопение на нем. текст, связанное с протестантским культом. П. х. возник в Германии в 16 в. в период Реформации и Крестьянской войны. Ещё до этого наряду с нар. духовной песней в Германии существовали и церк. песнопения на нем. языке; однако в богослужении они занимали скромное место. Деятели Реформации — вождь крестьянско-плебейских низов Т. Мюнцер, глава бюргерской реформации М. Лютер— полностью заменили богослужение на лат. языке пением всей общиной нем. гимнов и псалмов. Лютер и его помощники создали необходимый для этого фонд песнопений. Текстами песнопений служили переводы на нем. язык католич. песнопений (отчасти использовались и старые переводы), переработки переводов из старых нем. духовных песен; нек-рые тексты сочинялись заново по библейским мотивам. Лютер стремился к тому, чтобы музыка П. х. была простой, доступной для понимания и исполнения общиной, не имевшей певч. подготовки, и в то же время красивой, запоминающейся. Работа по оснащению новых песнопений соответств. мелодиями в основном была проведена в 1524 самим Лютером в сотрудничестве с музыкантами К. Руфом и И. Вальтером. Во мн. случаях были использованы григорианские напевы, однако в переработанном, приближённом к языку нар. нем. песни виде. Осн. источником мелодий П. х. служила нар. нем. песня. Заимствовались и приспособлялись к соответств. текстам мелодии не только духовных, но и светских песен, порой легкомысленного, даже фривольного содержания. Так, мелодия П. х. «Не хочу, чтобы бог оставил меня» («Von Gott will ich nicht lassen») возникла из любовной песенки «Однажды шёл гулять я» («Einmal tät ich spazieren»), мелодия хорала «Свои дела я препоручил богу» («Ich hab mein Sach Gott heimgestellt») — из любовной песни «Нет на земле страданья тяжелее» («Es gibt auf Erd kein schwerer Leid»), мелодия хорала «Помогите мне восхвалять доброту бога» («Helft mir Gottes Güte preisen»)— из застольной песни, мелодия П. х. «Из-за грехопадения Адама испорчен мир» («Durch Adams Fall ist ganz verderbt»)— из песни ландскнехтов в битве при Павии. Привлекались и песни отдельных авторов. Песня Г. Изака «Инсбрук, я должен покинуть тебя» («Inspruck, ich muß dich lassen») превратилась в П. х. «О мир, я должен покинуть тебя» («O Welt, ich muß dich lassen»), мелодия любовной песни из сб-ка Х. Л. Хаслера «Мой дух смутила одна нежная юная дева» («Mein G'müt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart») с течением времени стала мелодией П. х. «О, голова в крови и ранах» («O Haupt voll Blut und Wunden»), неоднократно использованной И. С. Бахом, в частности в «Страстях по Матфею». В основе знаменитого хорала «Господь— твердыня наша» («Ein feste Burg ist unser Gott»), к-рый Ф. Энгельс вслед за Г. Гейне назвал «Марсельезой XVI века», лежит «Серебряный напев» Г. Сакса:



Для новых целей приспосабливались и иностр. мелодии — песни «Чешских братьев», франц., итал. мелодии, большей частью светские. Нек-рые мелодии П. х. создавались заново разл. композиторами, в числе к-рых Н. Херман, И. Крюгер, И. С. Бах.

Самые ранние публикации П. х. были осуществлены И. Вальтером Старшим в 1524 (т. н. «Achtliederbuch»— «Собрание восьми песен» и тт. 1—2 сб-ка «Enchiridion oder eyn Handbüchlein»—«Энхиридион, или Настольная книжечка»), последующие были осуществлены Клюгом (Виттенберг, 1529, 1535, 1543), Блюмом (Лейпциг, 1530), Шуманом (Лейпциг, 1530) и Бабстом (Лейпциг, 1545, 1553). В 1524 появились и первые многогол. обработки П. х.— собрание И. Вальтера «Geystliches Gesangk Büchleyn» («Книжечка духовных песен»), за к-рыми последовали обработки Г. Рау (1544) и Шпангенберга (1545).

П. х. не сразу вошёл в церк. службу. Затруднения определялись тем, что в ряде изданий с одобрения Лютера песнопения были изложены гл. обр. в 4- и 5-гол. полифонич. складе, с осн. мелодией в теноре, в связи с чем не получившая муз. подготовки община не могла их исполнять (здесь сказались противоречия между установками Лютера и его муз. вкусами). Поэтому первоначально П. х. пелся в основном проф. хором, а не общиной. Позднее появились сборники Л. Озиандера (1586), Хаслера, Л. Лоссиуса, М. Преториуса, в к-рых все или часть песнопений были предназначены для общины и изложены в более простой манере (осн. мелодия в дисканте в сб. Хаслера, в последующих — упрощение фактуры, порой простой хоральный склад). Постепенно, примерно с нач. 17 в., пение хора, а затем и общины, стал поддерживать орган.

П. х. сыграл важную роль в развитии нем. музыки. Через П. х. в проф. музыку широко влились мелодии нар. песен. Большое распространение получили жанры хоральной обработки и хоральной прелюдии; обработки П. х., предназначавшиеся для органа, создавались мн. композиторами, в т. ч. И. С. Шейдтом, И. С. Бахом; в числе авторов хоральных прелюдий для органа — И. Пахельбель, Г. Бём, Д. Букстехуде, И. С. Бах. Создавались и хоральные фантазии, партиты и т. п. В кон. 17 — нач. 18 вв. П. х. был мелодич. основой и мн. сочинений вок.-инстр. жанров — кантат, ораторий, пассионов. Родственными П. х. жанрами были в 15 в. гуситские песни (Чехия), в 16 в.—фламандские (Нидерланды), гугенотские (Франция), английские и польские псалмы. П. х. оказал большое влияние на развитие гармонии, фактуры, а также на формообразование зап.-европ. музыки.

Лит.: Грубер Р., История музыкальной культуры, т. 2, ч. 2, М., 1959, с. 41—69; Zahn J., Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Bd 1—6, Gütersloh, 1889—93, перепад., Hildesheim, 1963; Dietz P., Die Restauration des evangelischen Kirchenliedes, Marburg, 1903; Fischer A. F. W., Tümpel W., Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts, Bd 1—6, Gütersloh, 1902—1916; Schweitzer A., J. S. Bach, Lpz., 1908, Kap. 2—4 (рус. пер.: Швейцер А., И. С. Бах, М., 1965, гл. 2—4); Westphal J., Das evangelische Kirchenlied nach seiner geschichtlichen Entwicklung, Lpz., 1911, 2B., 1925; Böhm C., Das deutsche evangelische Kirchenlied, Hildburghausen, 1927; Nelle W., Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes, Hamb., 1904, 2Hildesheim, 1962; Schlisske O., Handbuch der Lutherlieder, Gött., 1948; Gabriel P., Das deutsche evangelische Kirchenlied von M. Luther bis zur Gegenwart, 2B., 1956; Liturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, hrsg. v. K. F. Müller und W. Blankenburg, Bd 4 —Die Musik des evangelischen Gottesdienstes, Kassel, 1961.

ПРОТИВОДВИЖЕ́НИЕ (лат. motus contrarius, нем. Gegenbewegung) — в полифонич. музыке то же, что обращение (см. *Обращение темы*). Иногда термин «П.» (равно как итал. riverso, rivoltato) не вполне точно применяется для обозначения *ракоходного движения*.

ПРОТИВОСЛОЖЕ́НИЕ (нем. Gegenstimme, Gegensatz, Kontrasubjekt — противоположность; последний термин может также обозначать вторую тему фуги). 1) Контрапункт к первому ответу в *фуге* и др. имитационных формах, звучащий по окончании темы в том же голосе. В последовании темы и П. различаются два осн. случая: а) П. является непосредственным продолжением темы, следующим за ней без ясно ощутимой остановки, *цезуры*, вне зависимости от того, можно ли точно установить момент завершения темы (напр., в фуге C-dur из т. 1 «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха) или нет (напр., в 1-й экспозиции фп. фуги c-moll ор. 101 № 3 Глазунова); б) П. отделяется от темы очевидной для слуха цезурой, каденцией (напр., в фуге h-moll из т. 1 того же цикла Баха), иногда даже усиленной паузой (напр., в фуге D-dur из фп. цикла «24 прелюдии и фуги» Щедрина); кроме того, в ряде случаев тема и П. соединяются связкой, или *кодеттой* (напр., в фуге Es-dur из т. 1 цикла Баха). П. может начинаться одноврем. с ответом (частый случай; напр., в фуге A-dur из т. 2 «Хорошо темперированного клавира» Баха; в фуге cis-moll из т. 1 начало ответа совпадает с первым звуком П., к-рый вместе с тем является последним звуком темы), после начала ответа (напр., в фуге E-dur из т. 1 упомянутого цикла Баха — через 4 четверти после стреттного вступления ответа), иногда раньше вступления ответа (напр., в фуге Cis-dur из т. 1 «Хорошо темперированного клавира» Баха — на четыре шестнадцатые раньше ответа). В лучших полифонич. образцах П. удовлетворяет достаточно противоречивым условиям: оно оттеняет, делает более рельефным вступающий голос, но не теряет мелодич. индивидуальности, контрастирует ответу (прежде всего ритмически), хотя и не содержит обычно вполне самостоят. тематич. материала. П., как правило, представляет собой естественное мелодич. продолжение темы и во многих случаях основывается на развитии, преобразовании её мотивов. Такое преобразование может быть вполне отчётливым и очевидным: напр., в фуге g-moll из т. 1 «Хорошо темперированного клавира» Баха начальному мотиву ответа контрапунктирует часть П., образованная из каденционного оборота темы, и, наоборот, каденционной части ответа контрапунктирует др. часть П., основанная на начальном элементе темы. В др. случаях зависимость П. от материала темы проявляется более опосредованно: напр., в фуге c-moll из т. 1 того же соч. Баха П. вырастает из метрически-опорной линии темы (нисходящее движение от VI ступени к III, образуемое звуками, приходящимися на сильные и относительно сильные доли такта). Иногда в П. композитор сохраняет движение кодетты (напр., в фуге из «Хроматической фантазии и фуги» Баха). В фугах или имитационных формах, написанных на основе принципов *додекафонии*, единство и зависимость материала темы и П. сравнительно легко обеспечиваются использованием в П. тех или иных вариантов осн. ряда. Напр., в фуге из финала 3-й симфонии Караева первое (см. цифру 6) и второе (цифра 7, *контрэкспозиция* фуги) удержанные П. являются видоизменениями *серии*. Наряду с указанным типом мелодич. соотношения темы и П. встречаются П., основанные на относительно новом (напр., в фуге f-moll из т. 1 «Хорошо темперированного клавира» Баха), а иногда и контрастном по отношению к теме материале (напр., в фуге из сонаты C-dur для скрипки соло И. С. Баха; здесь под влиянием интонаций П. несколько хроматизируется ответ на диатонич. тему). Подобного рода П.— при прочих равных условиях — чаще отделяются от темы каденцией и обычно становятся активным новым элементом в структуре фуги. Так, П. является развиваемым и тематически важным элементом формы в двойной фуге gis-moll из т. 2 «Хорошо темперированного клавира» Баха, где 2-я тема звучит как мелодич. производное от П. к 1-й теме, как результат длит. полифонич. развития. Нередки случаи, когда на материале П. строятся *интермедии* фуги, что увеличивает роль П. в форме тем более, чем значительнее эти интермедии. Напр., в фуге c-moll из т. 1 цикла Баха интермедии на материале обоих П. представляют собой полифонич. варианты; в фуге d-moll из того же тома перенесение материала интермедии и темы из тональности доминанты (в тактах 15—21) в основную (от такта 36) создают в форме сонатные соотношения. П. в фуге из сюиты «Гробница Куперена» используется М. Равелем фактически на равных правах с темой: на его основе строятся интермедии с применением обращения, П. образует *стретты*. В нем. музыковедении термины Gegensatz, Kontrasubjekt обозначают гл. обр. П., сохраняющееся (полностью или частично) при всех или многих проведениях темы (в нек-рых случаях не исключая даже стретт — см., напр., репризу фуги из фп. квинтета g-moll Шостаковича, цифра 35, где тема и П. образуют 4-гол. двойной *канон* 2-го разряда). Подобные П. называются удержанными, они всегда отвечают условиям двойного контрапункта с темой (в нек-рых старых руководствах по полифонии, напр. в учебнике Г. Беллермана, фуги с удержанным П. определяются как двойные, что не соответствует принятой ныне терминологии). В фугах с удержанным П. в целом реже применяются др. средства контрапунктич. обработки материала, поскольку внимание переносится гл. обр. на систематич. показ вариантов соотношения темы и П., в чём и заключается выразит. смысл этого распространённого композиционного приёма (в «Хорошо темперированном клавире» Баха, напр., приблизительно в половине фуг есть удержанное П.); так, ослепительное звучание хоровой 5-гол. фуги «Et in terra pax» № 4 в Gloria из мессы h-moll Баха во многом достигается именно многократным сопоставлением темы и удержанных П. Чрезвычайной контрапунктич. насыщенностью отличаются фуги с двумя (напр., фуги c-moll и h-moll из т. 1 «Хорошо темперированного клавира» Баха, фуга C-dur Шостаковича) и особенно с тремя удержанными П. (напр., фуги e-moll, As-dur Шостаковича; к 4-гол. бесконечному канону приближается начальное фугато в 1-й части кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеева).

2) В более широком смысле П.— контрапункт ко всякому проведению темы в имитационных формах; с этой точки зрения П. может быть назван контрапункт ко 2-й теме в прологе 21-й симфонии Мясковского (см. цифру 1); там же (цифра 3) П. к 1-й теме служат верхние голоса, образующие 2-гол. канон в октаву с терцовыми удвоениями. Кроме того, П. иногда называется всякий голос, противопоставляемый другому, мело-

дически главенствующему. В этом смысле термин «П.» близок одному из значений понятия «контрапункт» (напр., начальное изложение темы в 1-й песне Веденецкого гостя из оперы «Садко» Римского-Корсакова).

Лит. см. при ст. *Фуга*. *В. П. Фраёнов.*

ПРОТОПО́ПОВ Владимир Васильевич [р. 30 VI (13 VII) 1908, Москва]— сов. музыковед. Доктор искусствоведения (1960). Засл. деят. иск-в РСФСР (1966). В 1937 окончил историко-теоретич. ф-т Моск. консерватории у Л. А. Мазеля. В 1937—41 преподавал в Центр. заочном ин-те повышения квалификации музыкантов-педагогов, в 1948—59 ст. науч. сотрудник Ин-та истории иск-в АН СССР. С 1938 преподаёт в Моск. консерватории (с 1961 профессор). Среди учеников— В. В. Задерацкий, А. В. Конотоп (Львов), Т. А. Курышева, И. Л. Золотовицкая-Фрумина, Ю. К. Евдокимова, Т. Н. Дубравская, Е. С. Клетинич, А. Г. Михайленко; П. Стоянов, К. Проданова (Болгария). Автор исследований по рус. и зап.-европ. муз. иск-ву 17—18 вв., зап.-европ. музыке (Л. Бетховен, Ф. Шопен), истории полифонии, творчества рус. композиторов-классиков, а также сов. композиторов. П. принадлежат статьи в науч. сб-ках, предисловия и комментарии к изданиям: «Избранные музыкально-критические статьи» В. Ф. Одоевского (М.—Л., 1951), «Музыкально-критические статьи» А. П. Бородина (М., 1951), «Избранные статьи о М. И. Глинке» В. В. Стасова (М., 1955), «Воспоминания о П. И. Чайковском» (М., 1962), «Статьи о музыке» (вып. 1—3, М., 1974—77) В. В. Стасова, а также редакции отд. томов в полных собр. соч. П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. И. Глинки. Пр. на Междунар. конкурсе музыковедческих работ по творчеству Шопена в Варшаве (1960, за труд «Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена», 1960).

Соч.: Музыкальный язык «Золотого петушка», «СМ», 1938, № 6; Образ Бориса в опере Мусоргского, там же, 1939, № 4; О тематизме и мелодике С. И. Танеева, там же, 1940, № 7; Сложные (составные) формы музыкальных произведений, М., 1941; Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова, в сб.: Советская музыка. Третий сборник статей, М.— Л., 1945; Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова, в сб.: С. В. Рахманинов, М.— Л., 1947; Некоторые вопросы музыкального стиля С. И. Танеева, «СМ», 1947, № 5; Творческий путь С. И. Танеева, в сб.: Памяти С. И. Танеева (также сост., ред. и комментарии), М., 1947; М. И. Глинка, М., 1949; Новое в советской камерной музыке, в сб.: Советская музыка на подъёме, М.— Л., 1950; Глинка. Творческий путь, т. 1—2, М., 1955 (совм. с Т. Н. Ливановой); Обработки народных песен, в кн.: История русской советской музыки, т. 1, М., 1956; Оперное творчество П. И. Чайковского, М., 1957 (совм. с Н. В. Туманиной); Вариации в русской классической опере, М., 1957; Музыкальные варианты «Ивана Сусанина», в сб.: Памяти Глинки, М., 1958; Обработки народных песен, в кн.: История русской советской музыки, т. 2—3, М., 1959; О единстве цикла в Одиннадцатой симфонии «1905 год» Д. Д. Шостаковича, в кн.: Сообщения Института истории искусств АН СССР. Музыка, [вып.] 15, М., 1959; Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена, в сб.: Фридерик Шопен, М., 1960; «Иван Сусанин» Глинки. Музыкально-теоретическое исследование, М., 1961; О романсах Ю. Шапорина, «СМ», 1961, № 3; Статьи музыкального критика «Н. З.», в сб.: Музыкальное наследство, т. 1, М., 1962; История полифонии в её важнейших явлениях. [Учебник. Вып. 1] — Русская классическая и советская музыка, [вып. 2] — Западноевропейская классика XVIII—XIX вв., М., 1962—65; Творчество Д. Шостаковича, в кн.: История русской советской музыки, т. 4, ч. 2, М., 1963; Forma cyklu sonatowego w utworach F. Chopina, в сб.: Polsko-rosyjskie miscellanea musyczne, [Kr., 1967]; Полифония в балладе f-moll Шопена, в сб.: Rocznik Chopinowski, № 7, Warsz., 1969; О вариационности в музыке Шебалина, в сб.: В. Я. Шебалин, М., 1970; Принципы музыкальной формы Бетховена, М., 1970; Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена, в сб.: Бетховен, вып. 1, М., 1971; Про хорову багатоголосу композицію XVII — початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького, в сб.: Українське музикознавство, вип. 6, Київ, 1971; Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена, в сб.: Бетховен, вып. 2, М., 1972; Музыка на Полтавскую победу. Сост., публикация, исследование и комментарии В. Протопопова, М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 2) и др.

Лит.: Annales Chopin, Warsz., 1965, № 6, p. 245—56; Мюллер Т., Выдающееся исследование, «СМ», 1968, № 3; Ливанова Т., Первоклассный музыкант, неутомимый учёный, там же, 1968, № 7.

ПРОФЕ́ТА (Profeta) Лауренциу (р. 12 I 1925, Бухарест)— рум. композитор. В 1945—49 учился в Бухарестской консерватории у Й. Киреску и П. Константинеску (муз.-теоретич. предметы), А. Мендельсона (композиция и полифония); совершенствовался в Моск. консерватории (1954—56) у Е. И. Месснера (композиция), Е. К. Голубева (полифония) и В. О. Беркова (гармония). В 1948—52 вице-директор Рум. радиовещания, в 1952—60 возглавлял муз. дирекцию Мин-ва культуры СРР, с 1960 секретарь Рум. нац. комитета Междунар. муз. совета, с 1968 секретарь СК СРР. Автор одного из лучших совр. рум. балетов —«Принц и нищий» (1963), П. успешно работает в области эстр. музыки и киномузыки, нек-рые его песни удостоены нац. и междунар. премий.

Соч.: балеты — Жена капитана (Soţia căpitanului, 1947, Рум. т-р оперы и балета, Бухарест), Принц и нищий (Prinţ şi Cerşetor, по М. Твену, 1967, там же), Моряк-мечтатель (Marinarul visator, 1972, Лирический т-р, Констанца); для солистов, хора и орк.— Кантата о Родине (Cantata patriei, 1959), кантата Мадригал 1974 (1973), оратория Случай в саду (Intîmplarea din grădină, для дет. хора, 1958), вок.-симф. сюита Песни толпы (Cîntece de tabără, для дет. хора, 1957), Шесть юмористич. пьес на стихи Т. Аргези (для дет. хора, малого орк. и магнитофона, 1966); для орк.— Поэма о родине (Poemul patriei, 1952), сюиты Дни каникул (Zile de vacanţă, 1956), Образы детства (Imagini din lumea copilăriei, для камерного орк., 1945); для голоса и орк. — Цыганские песни (Cîntece ţigăneşti, 1968); для голоса и фп.— цикл Песни сегодняшние и вчерашние (Cîntece de ieri şi de azi, 1960); хоры, музыка к кинофильмам. *Р.Э. Лейтес.*

ПРО́ХАЗКА (Procházka) Рудольф (23 II 1864, Прага— 24 III 1936, там же)— чеш. композитор, муз. писатель и муз.-обществ. деятель. Учился в Пражской консерватории у Е. Витриха (скрипка), З. Фибиха и Л. Грюнбергера (композиция). С 1898 библиотекарь в Чеш. муз. об-ве, с 1910 его референт. Организатор (1911) муз. выставки в Праге, посв. юбилею Пражской консерватории, составитель её каталога (Aus fünf Jahrhunderten, 1911). Один из основателей (1920) и 1-й президент Нем. академии музыки в Праге. Выступал в качестве муз. критика. Для творчества П. характерен умеренный академизм, ощутимы влияния В. А. Моцарта и Ф. Шуберта.

Соч.: оперы — Счастье (Das Glück, 1897, Берлин), Клитемнестра (не пост.); для солистов, хора и орк.— оратория Пальмы (Die Palmen, 1898), ораториальная мистерия Христос (1901); хор. кантаты; для орк. — Симф. песни без слов (Sinfonische Lieder ohne Worte), вариации на тему Хаффнер-серенады Моцарта; камерно-инстр. произв.; пьесы для фп.; хоры, песни.
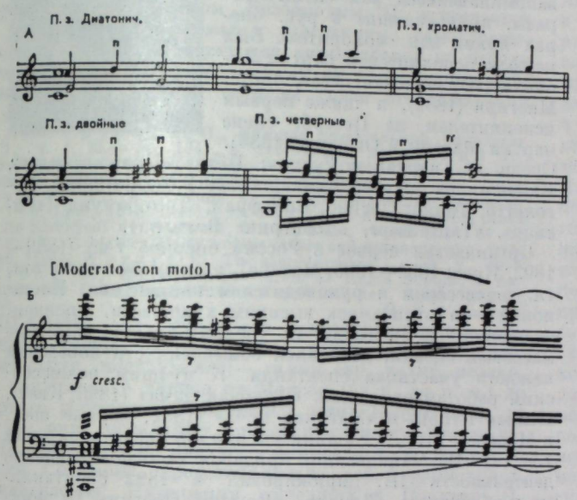
Лит. соч.: Mozart in Prag, Prag, 1892, ²1900; Robert Franz, Lpz., [1894]; Arpeggien. Musikalisches aus alten und neuen Tagen, Dresd., 1897; Musikalische Streiflichter, [B.], 1901; I. Strauß, B., 1900, ²1903; Mozart in Böhmen, Prag, ²1955; Das romantische Musik-Prag, Saaz, 1914; Der Kammermusikverein in Prag, Praha, 1926, ²1927.

Лит.: Hunnius C., R. v. Procházka, ein deutscher Tondichter Böhmens, Lpz., 1902; Quoika R., Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren, B., [1956]. *А. Г. Юсфин.*

ПРО́ХАЗКА (Procházka) Ян Лудевит (14 VIII 1837, Клатови, Чехия — 19 VII 1888, Прага)— чеш. композитор и муз. деятель. Сын органиста. Муз. образование получил в Пражском ун-те, по окончании к-рого (1863) организовывал концерты в Клатови, выступал как пианист. Переехав в Прагу, сблизился с Б. Сметаной. П.— один из основателей и активных участников Об-ва камерной музыки в Праге, организатор истории. концертов муз. об-ва «Умелецка беседа», циклов концертов, в к-рых исполнялись новые произв. чеш. композиторов. Деятельность П. сыграла большую роль в пропаганде творчества Сметаны, А. Дворжака, З. Фибиха. П. был редактором муз. журн. «Hudební listy» (1870—72) и «Dalibor» (1873—75). В 1879—81 и 1883 — нач. 1888 жил в Гамбурге, был профессором консерватории по классу фп. П.— автор 2 симф. сказок, пьес для фп., песен и дуэтов с фп.; ему принадлежат обр. чеш. и словацких нар. песен для голоса и фп.

Лит.: Hostinský O., B. Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu, Praha, 1941; Smetana in Briefen und Erinnerungen, hrsg. v. F. Bartoš, Praha, 1954. *А. Г. Юсфин.*

ПРОХОДЯ́ЩИЙ ЗВУК (итал. note di passagio, франц. note de passage, англ. passing note, нем. Durchgangsnote) — неаккордовый звук на слабой доле, поступенно идущий от одного аккордового к другому (см. *Неаккордовые звуки*). (Сокращённое обозначение в нотном примере ниже — п.) П. з. придают гармонии мелодич. подвижность. Различают П. з. диатонические и хроматические. Они могут быть также двойными, тройными (секст- или квартсекстаккордами); в противодвижении — и в большем числе голосов:



П. И. Чайковский. «Пиковая дама», 5-я картина, № 19.

Между П. з. и аккордовым, к к-рому направлено мелодич. движение, могут быть введены аккордовый и др. неаккордовые звуки (запаздывающее разрешение П. з.). Попадая на сильную долю (особенно в момент вступления новой гармонии), П. з. приобретают характер неприготовленного задержания. П. з. могут образовывать проходящие аккорды (напр., в коде 2-й части 2-й скр. сонаты Прокофьева цепь хроматич. проходящих аккордов занимает 12—6-й такты от конца). В совр. музыке поступенность П. з. иногда разрывается перебросом их в др. октаву (Прокофьев, 6-я соната для фп., реприза финала, тема A-dur).

Как технич. приём П. з. фигурирует уже в самых ранних памятниках зап.-европ. многоголосия (органум 9—10 вв.; см. Rex coeli domine в главе 17 «Musica enchiriadis» на слог coe-; особенно же в мелизматич. органуме 12—13 вв.). Понятие «П. з.» возникло позже в учении о контрапункте, где он трактовался как вид диссонанса, переходящий от одного консонирующего интервала к другому. У Тинкториса («Liber de arte contrapuncti», 1477, cap. 23) среди примеров диссонансов на лёгких долях можно найти П. з. Н. Вичентино («L'antica musica ridotta alla moderna prattica», 1555) описывает его под назв. dissonanze sciolte. Дж. Царлино («Le istitutioni harmoniche», 1558, p. III, cap. 42) указывает, что П. з. идут поступенно (per grade). П. з. наз. также комиссурой (comissura; у Х. Дедекинда, 1590, и И. Бурмейстера, 1599—1606). Ученик Г. Шюца К. Бернхард («Tractatus compositionis augmemtatus», cap. 17) подробно освещает П. з. как transitus. С развитием учения о гармонии П. з. стал рассматриваться по отношению к аккорду.

Лит. см. при ст. *Неаккордовые звуки*. *Ю. Н. Холопов.*

ПРОХОРОВ Яков Васильевич [25 X (6 XI) 1870, дер. Пожарки, Калужской губ.— 1942, Москва]— сов. собиратель и исследователь нар. песен, композитор. Мальчиком принимал участие в любительских спектаклях. Позднее актёр драм. т-ра, писал музыку к спектаклям. В 1904 окончил Петерб. консерваторию по классу композиции у Н. А. Римского-Корсакова. Преподавал пение, собирал и записывал нар. песни (рус., белорус., укр., тат., чуваш., морд., монг., серб. и др.), обрабатывал их для голоса и фп. Б. В. Асафьев в одной из рецензий назвал П. «нежным пестуном песни». Был избран почётным чл. Рус. географич. об-ва и ряда комиссий и об-в, входил в этнографич. секцию Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии при Моск. ун-те. После Окт. революции 1917 вёл большую работу по собиранию песен народов Поволжья. В 1920 преподавал в Вост. консерватории в Казани, в 1922 ездил в экспедицию по Татарии (записал 22 тат. песни). С 1921 сотрудник этнографич. секции Гос. ин-та муз. науки (ГИМН) в Москве. Выступал с этнографич. лекциями-концертами, был тонким исполнителем нар. песен. С 1923 входил в Белорус. песенную комиссию по собиранию и записи нар. песен (записал ок. 150, обработал 82 песни). В 1924—28 преподавал теоретич. предметы в муз. техникуме в Минске (вёл класс композиции). С 1928 в Москве, занимался исследоват. и педагогич. работой. Среди учеников — Н. И. Аладов, В. А. Ефимов, А. А. Егоров, А. М. Ковалёв. Из работ П. значит. интерес представляют «Музыкально-песенное творчество рус. женщины-крестьянки. Песни свадебного обряда» («Живая старина», 1911, № 2), «Элементы народности в творчестве Н. А. Римского-Корсакова» («РМГ», 1913, № 26—27, 46—52) и др.

И. М. Ямпольский.

ПРО́ХОРОВА-МАУРЕ́ЛЛИ (по мужу — Маурелли) Ксения Алексеевна [1836, Херсон — 12 (25) III 1902, Киев]— рус. певица (сопрано) и педагог. Пению училась на вок. курсах Г. Ниссен-Саломан в Петербурге. Неск. лет пела на оперной сцене Петерб. и Моск. имп. т-ров (дебютировала с большим успехом в роли Агаты в опере «Вольный стрелок»), затем совершенствовалась в Италии под рук. Ф. Ламперти, выступала в разл. оперных т-рах. По возвращении в Россию посв. себя педагогич. деятельности; в 1873, по рекомендации Н. Г. Рубинштейна, была приглашена И. И. Слатиным преподавать пение в Муз. уч-ще Харьковского отделения РМО, где работала до 1891; среди её учениц— В. М. Зарудная. Переехав в Киев, нек-рое время преподавала в муз. школе Ст. М. Блуменфельда. Большое внимание уделяла сценич. воспитанию учащихся: на ученических вечерах в конц. исполнении ставились оперы К. В. Глюка, Дж. Россини, осуществлялись с помощью местного театр. оркестра пост. отдельных актов из опер «Евгений Онегин», «Травиата», «Риголетто». Выступала как камерная певица (исполняла песни Ф. Шуберта, Р. Шумана, Э. Грига).

Лит.: Геника Р., [Некролог], «РМГ», 1902, № 13, стлб. 397—98. *И. М. Ямпольский.*

ПРУЖИ́НА — деталь смычковых и нек-рых щипковых муз. инструментов, представляющая собой пластинку, сделанную из ели. Применяется для усиления сопротивления *деки* и равномерного распределения по ней звуковых колебаний. У старинных виол было 2 типа П.— продольная (на внутр. поверхности верхней деки вдоль её длины, под «ножкой» *подставки*) и неск. поперечных (на внутр. поверхности нижней, плоской деки). У инструментов скр. семейства сохранилась только продольная П. (под верхней декой). В 19 в., в связи с удлинением *шеек* и подставок смычковых инструментов и повышением их строя, первоначальные короткие и слабые П. были заменены более длинными и сильными. У гитар (при обеих деках) и у лютни (под верхней декой) имеются только поперечные П.

Лит.: Витачек Е. Ф., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, М.—Л., 1952, ²М., 1964, с. 68—69.

ПРШЙГОДА (Přihoda) Ваша (22 VIII 1900, Водняни—26 VII 1960, Вена)— чеш. скрипач. Учился у отца—капельмейстера Алоиза П. В 1910—19 брал уроки игры на скрипке у Я. Маржака в Праге, где дебютировал в 1913. С 1919 жил в Югославии, затем в Италии, играл в оркестре миланского кафе; там его игру услышал А. Тосканини и помог П. организовать концерты, имевшие большой успех в Италии. Гастролировал в странах Европы и в США. С 1939 преподавал на курсах мастерства «Моцартеума» в Зальцбурге, в 1950—60 —в Академии муз. и сценич. иск-в в Вене (с 1951 профессор). Наряду с Я. Кубеликом и Я. Кочианом П.— выдающийся представитель совр. чеш. скрипичной школы. П.— скрипач романтич. стиля; его исп. захватывало слушателей большим чувством, темпераментом; игра отличалась красотой тона, разносторонней виртуозной техникой, артистичностью (даже часто исполняемым произв. скр. репертуара он умел придать свежесть звучания). Кроме сонат и концертов классич. и романтич. репертуара, виртуозных пьес Паганини, исполнял собств. скр. пьесы и обработки.

Лит.: Eberhardt G., Erinnerungen an bedeutende Männer unserer Epoche, Lübeck, 1926, S. 240—42. *Л. Б. Римский.*

ПРЮНЬЁР (Prunières) Анри (24 V 1886, Париж—11 IV 1942, Нантер) — франц. музыковед, издатель, муз.-обществ. деятель. Изучал историю музыки под рук. Р. Роллана в Сорбонне (1906—07), в 1909—14 доцент Высшей школы социальных наук в Париже. В 1908—11 сотрудничал во франц. и итал. муз. журналах. В 1920—39 гл. ред. возобновлённого им журн. «*Revue musicale*», в к-ром публиковал статьи о старинной и совр. музыке; под его рук. журнал стал одним из крупнейших органов франц. муз. периодич. печати, завоевав междунар. известность. В 1921 основал концерты при журн. «Revue musicale», в к-рых участвовали выдающиеся артисты, исполнявшие гл. обр. сочинения совр. композиторов. В 1927 по инициативе П. осн. франц. секция *Международного общества музыковедения*. Одноврем. руководил франц. секцией *Международного общества современной музыки*. Был постоянным муз. корреспондентом газ. «Нью-Йорк таймс» (1924—34). П.— один из крупнейших франц. музыковедов 20 в., автор трудов гл. обр. по истории франц. и итал. музыки. Широта историч. обобщений и проницательность суждений сочетаются в них с блестящим лит. стилем изложения. П. принадлежат выдающиеся исследования —«Итальянская опера во Франции до Люлли» («L'opéra italien en France avant Lulli», 1913) и «Балет при французском дворе до Бенсерада и Люлли» («Le ballet de cour en France avant Benserade et Lulli», 1914). Под ред. П. переиздана «Жизнь Россини» Стендаля («Vie de Rossini», 1923, в полн. собр. соч. последнего); он был ред. антологии «Мастера песни» («Maître du chant», 1924—27), изд. произв. А. Солера, Л. Росси, Дж. Б. Саммартини и др. Был одним из ред. полн. собр. соч. Ж. Б. Люлли («Opera omnia», v. 1—10, 1930—39).

Соч.: Lully, P., [1910], ²1927; La musique de la chambre et de l'écurie, P., 1912; Cl. Monteverdi, P., 1924 (перераб. и доп. изд.— La vie et l'œuvre de Cl. Monteverdi, P., 1926, ²1931); La vie illustre et libertine de J. B. Lully, P., 1929; Cavalli et l'opéra vénitien au XVII^e siècle, P., [1931]; Nouvelle histoire de la musique, v. 1—2, P., 1934—36 (рус. пер. 1-го т. Прюньер А., Новая история музыки, М., 1937).

Лит.: Casella A., Henry Prunières, «Rassegna musicale», 1942, v. 15; Borren Ch. van den, Henry Prunières, «RBM», 1946/47, v. 1; Hommage à Henry Prunières, «RM», 1952/53 (номер, посв. П.). *И. М. Ямпольский.*

ПРЯНИШНИКОВ Ипполит Петрович [14 (26) VIII 1847, Керчь — 11 XI 1921, Петроград, по уточнённым данным]— рус. певец (баритон), режиссёр, педагог, муз.-обществ. деятель. По окончании морского Кадетского корпуса (1867) служил во флоте, одноврем. брал уроки пения у частных педагогов. В 1873—75 учился в Петерб. консерватории у Д. Корси, затем совершенствовался в Италии у С. Ронкони. Дебютировал в Милане (1876, в опере «Мария ди Роган» Доницетти), пел в разл. итал. т-рах. В 1878—86 солист Мариинского (дебютировал в партии Демона), в 1886—89 — Тбилисского оперного (был также режиссёром и управляющим) т-ров. Голос мягкого тембра, отличавшийся идеальной ровностью регистров, иск-во фразировки, чистота интонации, а также актёрское мастерство позволяли П. создавать запоминающиеся вок.-сценич. образы, привлекавшие в рус. операх ярким нац. колоритом. Был первым исполнителем партий Лионеля («Орлеанская дева», 1881), Мизгиря (1882), а также первым исполнителем на Петерб. сцене партий Мазепы и Онегина (1884).



Среди др. партий — Руслан; Пётр («Вражья сила»), Калашников («Купец Калашников» Рубинштейна), Риголетто, Тонио; Орсино, Вольфрам, Тельрамунд («Риенци», «Тангейзер», «Лоэнгрин» Вагнера).

Организовал первое в России оперное т-во (1889—1892, Киев; 1892—1893, Москва), в к-ром был солистом, гл. режиссёром и руководителем коллектива. Постановки т-ва отличались высоким художеств. уровнем, слаженностью ансамбля. П. уделял большое внимание массовым сценам, добивался осмысленности поведения каждого участника спектакля. К лучшим режиссёрским работам относятся: «Пиковая дама» (1890, Киев), «Князь Игорь» и «Майская ночь» (1892, первые пост. в Москве). Н. Д. Кашкин высоко оценивал спектакли т-ва. П. И. Чайковский, придавая большое значение деятельности П., дирижировал в 1892 спектаклями т-ва «Фауст», «Демон», «Евгений Онегин». П. занимался педагогич. деятельностью, среди его учеников — Е. К. Мравина, М. А. Славина, Е. К. Катульская, Г. А. Бакланов, Н. А. Большаков, Н. Н. Фигнер. П. принадлежит перевод на рус. яз. либр. оперы «Паяцы».

Соч.: Советы обучающимся пению, СПБ, 1899, ⁴1912, то же, М., 1958.

Лит.: Н. Ф., И. П. Прянишников, «РМГ», 1896, № 11, с. 1391—96; Чайковский на Московской сцене, М.— Л., 1940; Гозенпуд А., Русский оперный театр XIX века (1873—1889), Л., 1973; его же, Русский оперный театр на рубеже XIX — XX веков и Ф. И. Шаляпин, Л., 1974. *А. П. Григорьева.*

ПСАЛМО́ДИЯ (греч. ψαλμῳδία — псалмопение)— термин, к-рый в визант. письменности 5—6 вв. обозначал правила пения монахами Псалтири. Ранние муз. записи П. не сохранились. В лит-ре П. как пение сосредоточенное, не допускающее выражения эмоций, противопоставляется пению в «мирских» церквах. Э. Вернер определяет П. как вид монодии, в основе к-рой лежит строгая координация синтаксич. и муз. акцентов. Протяжённость, движение и фразировку силлабич. мелодии, её цезуры и каденции определяет синтаксич. конструкция всего текста, а не отд. слова. Сопоставляя раннехрист. формы богослужения с синагогальными, А. З. Идельсон, а также Э. Вернер пришли к выводу о происхождении визант. П. от еврейской. Муз. записи визант. П. относятся к 13 в. Поступенное движение голоса в этих записях часто сменяется скачками в объёме до октавы включительно; на отд. словах даны краткие мотивы, хотя конструкция напева в целом остаётся подчинённой стихосложению текста. Это — поздняя модификация П.

Важное место П. занимает в *григорианском пении*; типическим как для византийской, так и для григорианской П. являются мерное и плавное восхождение в начале напева (initium), речитация на одном звуке в середине (tenor), нередко прерываемая своего рода «кульминацией» на ещё более высоких звуках; и плавное же нисхождение в конце (finalis). Существовало три рода П., имевшие давнее происхождение,—респонсориальная П. (при к-рой сольное исполнение стихов псалма чередуется с хор. исполнением, своего рода «рефреном»), антифонная (попеременное пение двух хоров) и исполнение только сольное (в ранние периоды) или только хоровое (позднее).

Моск. церк. уставы характеризуют П. как пение «кротким и тихим гласом, косно [медленно] и во услышание всем», т. е. как спокойное, без особых усилий, пение в медиуме голоса. Такую П. представляют отд. участки Псалтири, распетой в 16 в. новгородским мастером пения Маркелом Безбородым. П. встречается в раннем рус. *осмогласии* (погласицы, самогласны, подобны). Рус. П. родственна византийской по методу наложения напева, основанному на координации синтаксич. и муз. акцентов и на связи стихосложения с муз. фразировкой.

Лит.: Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, М.— Л., 1941, с. 386—402; Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ²1971; его же, Образцы древнерусского певческого искусства, Л., 1968, ²1971; Wagner P., Einführung in die gregorianischen Melodien, Tl 1—3, Lpz., 1895, ²1911—21; Idelsohn A., Jewish music in its historical development, N. Y., 1929, то же, 1944; Wellesz E., A history of Byzantine music and hymnography, Oxf., 1949, ²1961; Werner E., The sacred bridge, L.— N. Y., 1959; Strunk O., The Byzantine office at Hagia Sophia, в кн.: Dumbarton Oaks Papers, numers nine and ten, Camb. (Mass.), 1956. *Н. Д. Успенский.*

ПСАЛМЫ (от греч. ψαλμός — хвалебная песнь, первонач.— бряцание по струнам, пение под аккомпанемент струн. инструмента)— *гимны* евр. религ. поэзии. П. появились в период от Моисея (13 в. до н. э.) до первого собирателя священных книг Ездры (5 в. до н. э.); они составляют библейскую книгу *Псалтирь*. С П. Псалтири не следует смешивать т. н. псалмы и песни Соломона, представляющие собой раннехрист. гимнографию. Нумерация вошедших в Псалтирь П. различна в др.-евр. (т. н. масоретском) тексте Библии и в др.-греч. переводе т. н. Септуагинты (к-рому следуют православная и католич. традиции); ниже номера указываются по Септуагинте.

Как правило, каждый из П. содержит в начале указание на авторскую принадлежность (иногда и на повод, послуживший к его сочинению), а также на общее содержание, способ исполнения и муз. модель для него, напр. «Начальнику хора. Не погуби [модель]. Писание Давида, когда он убежал от Саула в пещеру» (П. 56) или «Начальнику хора. На шошан [муз. инструмент]. Учение сынов Кореевых [авторы]. Песнь любви [содержание]» (П. 44). Иногда указывается время исполнения, напр. «Псалом Давида. Песнь при обновлении дома» (П. 29).

П. имели строфич. строение. В нек-рых П. строфы разделяет рефрен, напр. в П. 41—42 рефреном служит стих, начинающийся словами «Что унываешь ты, душа моя...?». В П. 118 строфы выделены акростихом евр. алфавита, так что первые 8 стихов начинаются с буквы Ālep, вторые 8 — с буквы Bêt и т. д. В некоторых П. поэтич. структура создаётся за счёт анафоры, т. е. повторения слов или фразы в начале стихов (напр., П. 117, стихи 6—9), или же епифоры, т. е. повторения фразы в конце последующих стихов (П. 117, стихи 10—12).

Евр. поэзии не были свойственны ни метрическое, ни силлабич. стихосложение, не применялись в ней и рифмы. Поэт уравновешивал течение стиха, пользуясь разл. приёмами лит. параллелизма (дистихон).

По содержанию выделяют П. хвалебные, покаянные, дидактические и мессианские. Язык П. богат фигуральными выражениями. Здесь встречаются повествование и аллегория, зарисовки персонажей и описания переживаний, зооморфные изображения действий и поступков людей и антропоморфные описания стихий, сил природы и космич. явлений. В П. находят отражение география Палестины и история её народов, их быт, религиозные и государственные законы, жестокие войны.

Уже в начале н. э. П. были восприняты христ. церковью и вскоре стали важной составной частью богослужений и домашних молитв. Под воздействием евр. религ. традиции сложился и тип их исполнения — в виде вок. *псалмодии*, предвосхищающей осн. черты псалмодии *григорианского пения*, первоначально без участия инструментов. Распространение получило исполнение П. в унисон поочерёдно двумя хорами (см. *Антифон*) и респонсорное, когда певец пел стихи П., а народ отвечал на них пением рефрена (см. *Респонсорий*). При подобном исполнении особенно подчёркивался параллелизм в поэтич. текстах — противостоящие друг другу строки пелись разными хорами и разделялись цезурой. Наряду с целыми П. исполнялись и отдельные наиболее выразительные их стихи. Так возникли самостоят. краткие песнопения — антифон, *градуал*, *трактус*, аллилуарий и др. В 9 в. на тексты П. были созданы степенны визант. гимнографа Феодора Студита. С 15 в. П. стали исполняться многоголосно; первоначально применялось полифонич. сложение punctum contra punctum, способствовавшее ясному восприятию текста и торжественности звучания целого. Ранние итал. многогол. П. характеризуются простым гомофонным фобурдонным (см. *Фобурдон*) складом. Псалмодич. cantus firmus в итал. соч. помещался в сопрано. После 1500 в Италии появляются двуххорные и многохорные фобурдонные композиции; для поддержки голосов начинают привлекаться инструменты. Во Франции фобурдонный склад не получил распространения. В германских странах, где он возник независимо от Италии, cantus firmus помещался в теноре. В протестантской церк. музыке фобурдонный склад не применялся. Постепенно композиторы отказываются от строго выдержанного cantus firmus, а затем и от применения канонич. мелодии вообще; поэтич. тексты П. получают свободное полифонич. воплощение, на музыку кладутся не только отрывки П., но и целые П. Первыми образцами этого рода были псалмодич. мотеты Жоскена Депре, оказавшие большое влияние на композиторов последующего времени. Важными вехами в муз. воплощении текстов П. были П. франц. комп. К. Гудимеля, польского — М. Гомулки, нидерландского — Клеменса-не-Папы. Высший пункт развития жанра псалмодич. мотета связан с творчеством О. Лассо; в псалмодич. мотетах 16 и 17 вв. находит применение т. н. концертирующий стиль. На рубеже 17—18 вв. возникает псалмодич. кантата для солиста или ансамбля солистов (Дж. Б. Перголези, А. Вивальди, Г. Ф. Гендель и др.). Псалмодич. мотет широко применялся в нем. евангелич. музыке (Г. Шюц, И. С. Бах). В англиканской церкви музыкальные воплощения П. получили форму т. н. энсема, составляющего промежуточное звено между псалмодич. мотетом и кантатой.

На Украине и в России в 17 в. распространение получила т. н. *псальма* — родственная канту бытовая 3-гол. песня на стихотворно обработанные тексты П. Они же лежат в основе мн. партесных концертов, хор. концертов Д. С. Бортнянского и др. рус. композиторов.

В 19 в. музыку на тексты П. для голоса или хора с сопровождением создавали Ф. Мендельсон-Бартольди, Г. Маршнер, Ф. Лахнер и др.; более свободные, не связанные с церк. службой соч. на тексты П. писали Ф. Шуберт, И. Брамс, Ф. Лист, А. Брукнер. В 20 в. к П. обращались М. Регер, И. Ф. Стравинский («Симфония псалмов»), А. Шёнберг и др. композиторы.

Лит.: Смирнов А., Псалмы Соломона с приложением од Соломона, вып. 3, Казань, 1896; Серман И. З., «Псалтырь рифмованная» Симеона Полоцкого и русская поэзия XVII века, «Труды отдела древнерусской литературы», т. 18, М.— Л., 1962; Розов Н., Древнерусский миниатюрист за чтением Псалтири, «Труды отдела древнерусской литературы», т. 22, М.— Л.,

1966; Rendel H., Mingana A., The odes and psalms of Solomon, v. 1—2, Manch., 1916—20; Mowinckel S., Psalmenstudien, Bd 1—4, Kristiania, 1921—24; Avenary H., Formal structure of psalmes and canticles in early Jewish and Chrictian chant, «Musica divina», 1953, v. 7; Engelbrecht Chr., Die Psalmvertonung in 20. Jahrhundert,в сб.: Gestalt und Glaube. Festschrift O. Söhngen, Witten, 1960; Krauss H. J., Die Psalmen, Bd 1—2, Neukirchen, 1960, ²1962; Finscher L., Zur Cantusfirmus-Behandlung in der Psalm-Motette der Josquinzeit, в сб.: H. Albrecht in memoriam, Kassel [a. o.], 1962; Ellis P., The men and the message of the old testament, N. Y., [1963]; Birkner G., Psaume hébraique et séquence latine, «Journal of the International Folk Music Council», 1964, v. 16.

Н. Д. Успенский.

ПСА́ЛТЕРИУМ (греч. ψαλτήριον, от ψάλλω — брящаю по струнам)— многострунный (10 и более струн) щипковый муз. инструмент с плоским трапециевидным, прямоугольным или треугольным корпусом. Звук извлекался с помощью пальца или плектра. Инструменты типа П. известны с глубокой древности: киннор (еврейский), канун (арабский), сантур (персидский). В Европу П. проник в кон. 11—12 вв. Самое раннее известное изображение П. относится к 1184. Разновидностью П. являются шлемовидные *гусли*. К 14 в. возникла новая разновидность П.— струнно-ударная (звук извлекался ударами двух деревянных палочек; см. *Цимбалы*). Постепенно П. вышел из употребления, однако продолжают бытовать родственные ему инструменты: щипковые — канон (арм.), чанги (груз.), ударные — цимбалы.

Лит.: Sachs C., Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Lpz., 1966.

И. А. Лисова.

ПСА́ЛТЫРЬ (от греч. ψαλτήριον — струнный инструмент; др.-евр. тегилим — хваления)— собрание гимнов евр. религ. поэзии 13—5 вв. до н. э. Состоит из 150 *псалмов*.

П. широко цитировалась в др.-рус. письменности, её ранее других книг стали украшать иллюстрациями, по П. учили грамоте и пению, по ней гадали (П. гадательная), она была предметом толкований (П. толковая). Известны лит. и муз. переложения всей П. В России —«Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого, положенная на музыку В. П. Титовым (после 1682), «П.», «переложенная» лирич. стихами В. К. Тредиаковского (1753).

Лит.: Погорелов В., Псалтири, М., 1901; Гудзий Н., История древней русской литературы, М., 1938, ²1966; Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ²1971; Ellis P., The men and the message of the old Testament, N. Y., [1963]. См. также лит. при ст. *Псалмы*.

Н. Д. Успенский.

ПСА́ЛЬМА (польск. psalm, от греч. ψαλμός — псалом)— род бытовой многогол. песни духовного содержания, распространённый в России, на Украине и в Белоруссии в 17—18 вв. В отличие от церк. псалмов, к-рые пелись в храмах, П. предназначались для домашнего пения. Они не выполняли функцию молитв, и порядок их исполнения не был регламентирован. П. сыграли значит. роль в возникновении в России в 17 в. традиции домашнего музицирования. Первоначально слово «П.» обозначало только песнопение на текст псалма Давида. В дальнейшем значение этого термина стало более широким, П. назывались бытовые песни религ., а иногда и светского содержания. К жанру П. можно отнести песнопения из сборника «Месяцеслов» Симеона Полоцкого (музыка В. П. Титова), хотя этот сборник продолжает линию др.-рус. Минеи, а не Псалтири. Жанр П.— одна из переходных ступеней от церк. музыки к светской, в частности к жанру лирич. *канта*. В нек-рых случаях значения слов «П.» и «кант» тождественны. Жанр П. тесно связан с традицией рус. силлабич. поэзии. Ок. 1680 Симеон Полоцкий написал «Псалтырь царя и пророка Давида, рифмами переложенную». Музыку к ней после 1682 сочинил В. П. Титов. Мн. песнопения из этой «Псалтыри рифмотворной» пользовались популярностью более 100 лет, стали народными и сильно изменились (сохранилось неск. рукоп. экземпляров «Псалтыри» с разл. вариантами музыки). В 1-й пол. 18 в. они широко бытовали в школьных драмах. Для музыки П. характерны 3-гол. изложение, движение двух верхних голосов параллельными терциями, а баса по опорным гармонич. тонам и т. д. Этот склад остался типичным и для канта 18 в. Большинство П. написано в 2-частной форме. Это в известной мере обусловлено смысловой организацией поэтич. текста П. (подразделение на 2 части: мысль и её синонимич. вариация). Характер музыки и поэтич. содержания П. разнообразны: восхваления, мольбы, жалобы, размышления и т. п.

Лит. см. при ст. *Кант*.

Е. М. Левашёв.

ПСИХОЛО́ГИЯ МУЗЫКА́ЛЬНАЯ — дисциплина, изучающая психологич. условия, механизмы и закономерности муз. деятельности человека, а также их влияние на строение муз. речи, на формирование и историч. эволюцию муз. средств и особенностей их функционирования. Как наука П. м. относится в своей основе к области музыкознания, но теснейшим образом связана также с общей психологией, психофизиологией, акустикой, психолингвистикой, педагогикой и целым рядом др. дисциплин. Муз.-психологич. исследования представляют интерес в неск. аспектах: в педагогич., связанном с вопросами воспитания и обучения музыкантов, в музыкально-теоретич. и эстетич., касающихся проблем отражения в музыке действительности, в социально-психологич., затрагивающем закономерности бытия музыки в обществе в разл. жанрах, ситуациях и формах, а также в собственно психологич., интересующем учёных с точки зрения наиболее общих задач изучения психики человека, его творч. проявлений. В своей методологии и методике П. м., развиваемая сов. исследователями, опирается, с одной стороны, на ленинскую теорию отражения, на методы эстетики, педагогики, социологии, естеств. и точных наук; с др. стороны — на муз. педагогику и систему приёмов изучения музыки, сложившуюся в музыкознании. К наиболее распространённым конкретным методам П. м. относятся педагогич., лабораторные и социологич. наблюдения, сбор и анализ социологич. и социально-психологич. данных (на основе бесед, опросов, анкет), изучение зафиксированных в лит-ре — в мемуарах, дневниках и т. п.— данных самонаблюдений музыкантов, спец. анализ продуктов муз. творчества (сочинения, исполнения, художественного описания музыки), статистич. обработка получаемых фактических данных, эксперимент и разл. способы аппаратурной фиксации акустич. и физиологич. показателей муз. деятельности. П. м. охватывает все виды муз. деятельности — сочинение музыки, восприятие, исполнение, музыковедческий анализ, муз. воспитание — и делится на ряд взаимосвязанных областей. Наиболее разработаны и перспективны в научном и практич. отношении: муз.-педагогич. психология, включающая учение о муз. слухе, муз. способностях и их развитии и т. п.; психология муз. восприятия, рассматривающая условия, закономерности и механизмы художественно-осмысленного восприятия музыки; психология творческого процесса сочинения музыки; психология муз.-исполнительской деятельности, рассматривающая психологич. закономерности концертной и предконцертной работы музыканта, вопросы психологии интерпретации музыки и воздействия исполнения на слушателей; социальная психология музыки.

В своём историч. развитии П. м. отражает эволюцию музыкознания и эстетики, а также общей психологии и др. наук, связанных с изучением человека. Как автономная науч. дисциплина П. м. оформилась в сер. 19 в. в результате развития экспериментальной психофизиологии и разработки теории слуха в трудах Г. Гельмгольца. До этого времени вопросы муз. психологии затрагивались лишь попутно в муз.-теоретич., эстетич. трудах. В развитие муз. психологии большой вклад

внесли работы заруб. учёных — Э. Маха, К. Штумпфа, М. Мейера, О. Абрахама, В. Кёлера, В. Вундта, Г. Ревеса и ряда др., исследовавших функции и механизмы муз. слуха. В дальнейшем проблемы психологии слуха получили развитие в работах сов. учёных — Е. А. Мальцевой, Н. А. Гарбузова, Б. М. Теплова, А. А. Володина, Ю. Н. Рагса, О. Е. Сахалтуевой. Проблемы психологии муз. восприятия разработаны в книге Э. Курта «Музыкальная психология». Несмотря на то, что Курт опирался в ней на идеи т. н. гештальтпсихологии (от нем. Gestalt — форма) и философские взгляды А. Шопенгауэра, сам материал книги, её конкретная муз.-психологич. проблематика послужили основой для дальнейшего развития психологии муз. восприятия. В этой области в дальнейшем появилось много работ зарубежных и сов. исследователей — А. Веллека, Г. Ревеса, С. Н. Беляевой-Экземплярской, Е. В. Назайкинского и др. В работах сов. учёных муз. восприятие рассматривается как сложная деятельность, направленная на адекватное отражение музыки и объединяющая собственно восприятие (перцепцию) муз. материала с данными муз. и общего жизненного опыта (апперцепция), познание, эмоциональное переживание и оценку произв. Существенной частью П. м. является муз.-педагогич. психология, в особенности — психология муз. способностей, в разработку к-рой внесли вклад исследования Б. Эндрью, С. Ковача, Т. Ламма, К. Сишора, П. Михеля, работы С. М. Майкапара, Е. А. Мальцевой, Б. М. Теплова, Г. Ильиной, В. К. Белобородовой, Н. А. Ветлугиной. К сер. 20 в. всё большую весомость приобретает проблематика социальной психологии (см. *Социология музыки*). Ей уделили внимание в своих трудах заруб. учёные П. Фарнсуорт, А. Софэк, А. Зильберман, Г. Бесслер, сов. исследователи Беляева-Экземплярская, А. Г. Костюк, А. Н. Сохор, В. С. Цукерман, Г. И. Панкевич, Г. Л. Головинский и др. В значительно меньшей мере разработаны психология композиторского творчества и муз. исполнения. Все сферы муз. психологии объединены в единое целое системой понятий и категорий общей психологии, а главное — направленностью на муз. теорию и практику.

Лит.: Майкапар С., Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития, П., 1915; Беляева-Экземплярская С., О психологии восприятия музыки, М., 1923; её же, Заметки о психологии восприятия времени в музыке, в кн.: Проблемы музыкального мышления, М., 1974; Мальцева Е., Основные элементы слуховых ощущений, в кн.: Сборник работ физиолого-психологической секции ГИМН, вып. 1, М., 1925; Благонадежина Л., Психологический анализ слухового представления мелодии, в кн.: Ученые записки Гос. науч.-исследовательского ин-та психологии, т. 1, М., 1940; Теплов Б., Психология музыкальных способностей, М.— Л., 1947; Гарбузов Н., Зонная природа звуковысотного слуха, М.— Л., 1948; Кечхуашвили Г., К проблеме психологии восприятия музыки, в кн.: Вопросы музыкознания, т. 3, М., 1960; его же, О роли установки в оценке музыкальных произведений, «Вопросы психологии», 1975, № 5; Мутли А., Звук и слух, в кн.: Вопросы музыкознания, т. 3, М., 1960; Ильина Г., Особенности развития музыкального ритма у детей, «Вопросы психологии», 1961, № 1; Выготский Л., Психология искусства, М., 1965; Костюк О. Г., Сприймания музика и художня культура слухача, Київ, 1965; Леви В., Вопросы психобиологии музыки, «СМ», 1966, № 8; Панкевич Г., Восприятие музыкального произведения и его структура, в кн.: Эстетические очерки, вып. 2, М., 1967; её же, Социально-типологические особенности восприятия музыки, в кн.: Эстетические очерки, вып. 3, М., 1973; Ветлугина Н. А., Музыкальное развитие ребенка, М., 1968; Агарков О., Об адекватности восприятия музыкального метра, в кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 1, М., 1970; Володина А., Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука, там же; Цуккерман В. А., О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы, в его кн.: Музыкально-теоретические очерки и этюды, М., 1970; Сохор А., О задачах исследования музыкального восприятия, в кн.: Художественное восприятие, ч. 1, Л., 1971; Назайкинский Е., О психологии музыкального восприятия, М., 1972; его же, О константности в восприятии музыки, в кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2, М., 1973; Цукерман В. С., Музыка и слушатель, М., 1972; Арановский М., О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений, в кн.: Проблемы музыкального мышления, М., 1974; Блинова М., Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности, Л., 1974; Готсдинер А., О стадиях формирования музыкального восприятия, в кн.: Проблемы музыкального мышления, М., 1974; Белобородова В., Ригина Г., Алиев Ю., Музыкальное восприятие школьников, М., 1975; Бочкарев Л., Психологические аспекты публичного выступления музыкантов-исполнителей, «Вопросы психологии», 1975, № 1; Медушевский В., О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки, М., 1976; Helmholtz H., Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig, 1863; Stumpf K., Tonpsychologie, Bd 1—2, Lpz., 1883—90; Pilo M., Psicologia musicale, Mil., 1904; Seashore C., The psychology of musical talent, Boston, 1919; его же, Psychology of music, N. Y.— L., 1960; Kurth E., Musikpsychologie, B., 1931; Révész G., Einführung in die Musikpsychologie, Bern, 1946; Bimberg S., Einführung in die Musikpsychologie, Wolfenbuttel, 1957; Farnsworth P., The social psychology of music, N. Y., 1958; Francès R., La perception de la musique, P., 1958; Lundin R., An objective psychology of music, N. Y., 1958; Besseler H., Das musikalische Hören der Neuzeit, B., 1959; Welleka A., Musikpsychologie und Musikästhetik, Fr./M., 1963; Wierszyłowski J., Zarys psychologii muzyki, Warsz., 1966; Michel P., Psychologische Grundlagen der Musikerziehung, Lpz., 1968; его же, Musikalische Fähigkeiten und Fertigkeiten, Lpz., 1971.

Е. В. Назайкинский.

ПТИ́ЦА Клавдий Борисович [р. 21 I(3 II) 1911, г. Пронск, ныне Рязанской обл.] — сов. хор. дирижёр. Нар. арт. СССР (1966). Кандидат искусствоведения (1940). В 1937 окончил дирижёрско-хор. отделение Моск. консерватории по классу Г. А. Дмитревского. В 1936—1938 гл. хормейстер Оперной студии Моск. консерватории, в 1938—1941 хормейстер Моск. филармонии. В 1943—46 хормейстер Гос. хора рус. песни (затем — Гос. хор СССР). С 1950 худ. рук. Большого академич. хора Гостелерадио, с к-рым участвовал в исполнении мн. опер, ораторий, кантат и хоров классиков и совр. композиторов. В 1938—41 и с 1943 преподаёт в Моск. консерватории (с 1956 профессор, с 1960 зав. кафедрой хор. дирижирования). В 1946—60 декан дирижёрско-хор. ф-та Муз.-пед. ин-та им. Гнесиных; в 1947—52 зав. отделом хор. дирижирования Муз. уч-ща им. Гнесиных. Пред. Хор. об-ва Москвы (с 1959). Зам. пред. Всероссийского хор. об-ва (с 1958). Автор «Очерков по технике дирижирования хором» (М.— Л., 1948), кн. «Мастера хорового искусства в Московской консерватории» (М., 1970) и др., а также статей.



И. М. Ямпольский.

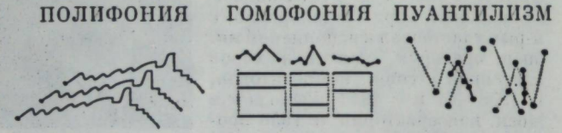
ПТОЛЕМЕ́Й (Πτολεμαῖος) Клавдий — греч. математик, географ, астроном и муз. теоретик. Жил в Александрии во 2 в. Осн. труд о музыке — трактат «Гармония» («Ἁρμονικά», кн. 1—3), ценнейший источник сведений о теоретич. концепциях пифагорейцев (см. *Пифагор*) Архита, Аристоксена, Дидима и др. В нём говорится о числовых выражениях интервалов ладовых тетрахордных организаций — родов (γένων) и специфике их восприятия; в трактате П. сообщает о видах настройки древних струн. инструментов (лиры, кифары), излагает принципы дифференциации звуков на музыкальные и немузыкальные, учение об интервалах, созвучиях, ладах, анализирует структуру «неизменной совершенной системы» (σύστημα τέλειον ἀμετάβολον) — звукоряда, отражавшего нек-рые особенности ладового мышления античности (см. *Древнегреческие лады*). Применённая П. характеристика звуков по «тесису и динамису» (κατά θέσιν καὶ κατὰ δύναμιν) — опыт функциональной трактовки ладовых элементов (абсолютная высота звуков определяет их положение во всей системе, а динамис — их разл. ладовый смысл в тетрахордах, входящих в состав противоположных систем, объединённых по «слитному» или «разделённому» способам). Для понимания трактата П. большое значение имеют комментарии *Порфирия*.

Изд.: Claudii Ptolemaei, Harmonicorum libri, III, ed. by J. Wallis, Oxf., 1682; Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, hrsg. von J. Düring, Göteborg, 1930; Harmonielehre, в кн.: Ptolemaios und Porhyrios über die Musik, hrsg. von J. Düring, Göteborg, 1934.

Лит.: Герцман Е. В., Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур, в кн.: Вопросы музыковедения, вып. 2, М., 1973, с. 6—26; Ziegler K., Untersuchungen auf dem Gebiete der Musik der Griechen, Programm des Gymnasiums zu Lissa, Athen, 1886; Westphal R., Theorie der griechischen Harmonik und Melopöie, Lpz., 1886; Reinach Th., Zu Ptolemäus Harmonie II 10, «Hermes», 1908, Bd 43, № 3, p. 478; Boll F., Studien über Cl. Ptolemäus, «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik»,1894, Suppl. 21, S. 49—244; Monro D. B., The modes of Ancient Greek music, Oxf., 1894; Schönberger P., Leander O., Studien zum 1. Buch der Harmonik des Cl. Ptolemäus, Augsburg, 1914; Winnington-Ingram R. P., Mode in ancient Greek music, Cambr., 1936.
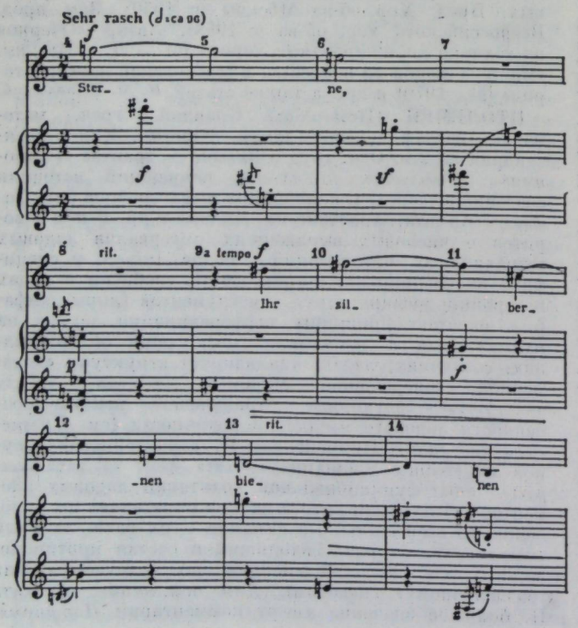
Е. В. Герцман.

ПУАНТИЛИ́ЗМ (франц. pointillisme, от pointiller — писать точками, point — точка) — письмо «точками», один из совр. методов композиции. Специфика П. состоит в том, что муз. мысль излагается не в виде тем или мотивов (т. е. мелодий) либо сколько-нибудь протяжённых аккордов, а с помощью отрывистых (как бы изолированных) звуков, окружённых паузами, а также коротких, в 2—3, реже 4 звука мотивов (преим. с широкими скачками, обнажающими одиночные точки в разл. регистрах); к ним могут присоединяться сливающиеся с ними разнотембровые звуки-точки ударных (как с определ., так и с неопредел. высотой звука) и др. сонорные и шумовые эффекты. Если для полифонии типично сочетание неск. мелодич. линий, для гомофонии — опора монодии на сменяющиеся аккорды-блоки, то для П.— пёстро-красочная россыпь ярких точек (отсюда назв.):



Родоначальником П. считается А. Веберн Образец П.:

А. Веберн. «Звёзды» ор. 25 № 3.



Здесь типичный для образности композитора комплекс — небо, звёзды, ночь, цветы, любовь — представлен острыми сверкающими блёстками звуков пуантилистич. ткани сопровождения, служащей для мелодии лёгким и утончённым фоном.

Для Веберна П. был индивидуально-стилистич. моментом, одним из средств предельной концентрации мысли («роман в одном жесте» — писал А. Шёнберг о веберновских «Багателях» ор. 9) в сочетании со стремлением к максимальной прозрачности ткани и чистоте стиля. Авангардисты 1950 — 60-х гг. сделали П. методом изложения, широко применявшимся в связи с принципами сериализма (К. Штокхаузен, «Контра-Пункты», 1953; П. Булез, «Структуры», 1952—56; Л. Ноно, «Варианты», 1957).

Лит.: Когоутек Ц., Техника композиции в музыке XX века, пер. с чеш., М., 1976; Schäffer B., Mały informator muzyki XX wieku, [Kr.], 1967.

Ю. Н. Холопов.

ПУЖЁН (Pougin) Артюр (наст. имя и фам.— Франсуа Огюст Артюр Паруас-Пужен, Paroisse-Pougin) (6 VIII 1834, Шатору, деп. Эндр — 8 VIII 1921, Париж) — франц. муз. писатель и критик. С детских лет учился игре на скрипке. С 1846 нек-рое время занимался в Парижской консерватории у Ж. Д. Алара, позднее изучал гармонию под рук. Н. А. Ребера. С 1847 скрипач, затем капельмейстер в разл. оркестрах, в т. ч. т-ров «Фоли нувель» (1856—59), «Опера комик» (1860—63); писал музыку. С 1859 сотрудничал в журн. «Revue et Gazette musical de Paris», где напечатаны его статьи о музыке и 6 биографич. очерков, посв. забытым или мало известным франц. оперным композиторам 18 в.— А. Кампра, А. Ф. Гренику, А. Дезеду, Ж. П. Э. Мартини, Э. Флоке, Ф. Девьенну; они были переизданы в виде брошюр, затем — отд. книгой под назв. «Французские музыканты 18 века» («Musiciens français du XVIII-e siècle», P., 1864). Как музыкальный, а также лит. критик выступал во мн. периодич. изданиях. Наиболее крупные из многочисл. музыковедч. работ П. посв. нац. франц. опере и истории франц. скр. иск-ва. Ему принадлежит также одна из первых заруб. работ о рус. музыке. Не отличаясь глубиной, его труды содержат большой фактологический материал, не утративший ценности. В 1876 осн. журн. «Revue de la musique» (просуществовал полгода). В 1885—1914 был ред. журн. «Le Ménestrel», редактировал осн. музыковедч. труды Ф. Фетиса, в 1878—80 издал 2 дополнит. тома к его 5-томной «Всеобщей биографии музыкантов» («Biographie universelle des musiciens», v. 1—5, P., 1869—76). Автор музыкальных произв. (гл. обр. для скрипки).

Соч.: Meyerbeer, P., 1864; F. Halévy, écrivain, P., 1865; Bellini, sa vie, ses œuvres, P., 1868; Rossini, P., 1871; Notice sur Rode, violoniste français, P., 1874; Boieldieu; sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance, P., 1875; Boieldieu, P., 1875; Rameau, P., 1876; A. Adam, P., 1877; Les vrais créateurs de l'opéra français: Perrin et Cambert, P., 1881; Verdi, P., 1881, ²1887; Molière et l'opéra-comique, P., 1882; Viotti et l'école moderne de violon, P., 1888; Méhul, sa vie, son génie, son caractère, P., 1889, ²1893; L'opéra-comique pendant la Révolution de 1788 à 1801, P., 1891; J.-J. Rousseau musicien, P., 1901; La comédie-française et la révolution, P., [1902]; Essai historique sur la musique en Russie, P., 1904; Hérold, P., [1908]; Le violon, les violonistes et la musique de violon du XVII-e au XVIII-e siècle, P., 1920, ²1924, и др.

Лит.: Eckardt-Bäcker U., Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne, Regensburg, 1965.

И. М. Ямпольский.

ПУЗЫРЁВСКИЙ Алексей Ильич [17(29) VII (по др. данным, VI) 1855, Петербург — май 1917, вероятно, Петроград] — рус. теоретик и историк музыки. В 1887 окончил Петерб. консерваторию по классу теории композиции у Ю. И. Иогансена (в 1884—87 занимался у Н. А. Римского-Корсакова в классах практич. сочинения и инструментовки). В 1893—1917 преподавал в Петерб. консерватории муз.-теоретич. предметы (с 1907 профессор), одноврем.— хор. пение в Учительском ин-те, Петерб. придв. певч. капелле и в др. уч. заведениях. Автор книг по теории музыки, хор. пению,

др.-рус. церк.-певческому иск-ву, истории РМО, Петерб. консерватории и др. Ценны его уч. пособия по элементарной теории музыки.

Соч.: Методические заметки по преподаванию пения в народных школах, К., 1891, ²М., 1892; Значение и практический способ научения главнейших отделов элементарной теории музыки. Методические дополнения ко всякому учебнику теории, М., 1896, ²М.— Лейпциг, 1905; Изучение аккордов по слуху и голосом, М., 1898; Пение в семейном воспитании (с нотами), СПБ, 1901; Очерк исторического развития церковно-богослужебного пения на западе и на востоке до IX века и в России до половины XIX века, Хар., 1902; Музыкальное образование. Основы музыкально-теоретических знаний, СПБ, 1903; Учебник элементарной теории музыки в объёме курса консерватории, с приложением вопросов и более важных практических упражнений по всем отделам, СПБ, 1904, ² 1914; Краткое руководство по инструментовке и сведения о сольных голосах и хоре. Пособие для чтения партитур, М., 1908; Императорское Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности (1859—1909), СПБ, 1909; Очерк пятидесятилетней деятельности С.-Петербургской консерватории, СПБ, 1912 (совм. с Л. А. Саккетти), ²1914, и др.

И. М. Ямпольский.

ПУКСТ Григорий Константинович [14(27) XI 1900, Гомель — 11 XI 1960, Минск] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в БССР (1955). Чл. КПСС с 1941. В 1928 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у Г. Э. Конюса. Преподавал муз.-теоретич. дисциплины в Омском (1929—32) и Гомельском (1932—41) муз. техникумах, Белорус. консерватории (1944—49 и 1959—1960). В 1949—52 хормейстер Белорус. радио, в 1953—1957 худ. рук. муз. передач Гл. управления радиоинформации Мин-ва культуры БССР, в 1958—59 худ. рук. муз. вещания Белорус. комитета по радиовещанию и телевидению. Творч. деятельность начал в 20-е гг. (песни, романсы, обр. белорус. нар. песен). Автор первой белорус. оперы для детей «Маринка» (1954).

Соч.: оперы — Машэка (1947, по поэме «Магіла льва» Я. Купалы и пьесе «Машэка» Е. А. Мировича), Марынка (для детей, по поэме «Песня пра пінянерскі сцяг» Э. Огнецвет, 1955, Белорус. т-р оперы и балета), Свитезянка (1960); для солистов, хора и орк.— кантата А хто там ідзе? (А кто там идет?, сл. Я. Купалы, М. Климковича, П. Труса и К. Киреенки, 1958) и др.; для орк. — 6 симфоний (1934; 1941, 2-я ред. 1944; 1950; 1955; 1957; 1959), 2 сюиты на темы белорус. нар. песен (1930, 1937), фантазия Перепелочка (1947) и др.; вок. дуэты; хоры (в т. ч. на сл. Я. Купалы, М. Танка, П. Бровки); романсы (в т. ч. 6 сонетов на сл. А. Звонака); песни; обр. белорус. нар. песен; музыка к драм. спектаклям и фильмам (в т. ч. «Поют жаворонки», 1953).

Лит.: Журавлев Д. Н., Г. К. Пукст, Минск, 1963.

Е. А. Соломаха.

ПУЛЕ́НК (правильнее Пуланк) (Poulenc) Франсис (7 I 1899, Париж — 30 I 1963, там же) — франц. композитор. Ученик Р. Виньеса (фп.) и Ш. Кёклена (композиция). П. с успехом концертировал как пианист



на родине и в др. странах. Входил в «*Шестёрку*» (с 1920). Композитор воспитывался на образцах классич. и совр. ему франц. культуры. Испытал влияние Э. Шабрие, Э. Сати, К. Дебюсси, М. Равеля, а также И. Ф. Стравинского. П. писал в разл. жанрах (фп., вок., камерно-инстр. соч.). Принимал участие в коллективных работах композиторов «Шестёрки» (танц. дивертисмент «Новобрачные на Эйфелевой башне» — «Les mariés de la Tour Eiffel», 1921). Первое крупное произв. П.— балет «Лани» (1923, по заказу С. П. Дягилева для труппы «Русский балет»). В своём творчестве П. эволюционировал от развлекательных задорных («Негритянская рапсодия», 1917), порой неглубоких по содержанию соч. к значительным по темам, драм. и трагич. по характеру произведениям. Большое внимание композитор уделял мелодии; за богатство и красоту кантилены его называют на родине «французским Шубертом». Опираясь на традиции франц. нар. песенности, он также развивал принципы муз. просодии К. Дебюсси и вок.-декламационных методов М. П. Мусоргского. П. неоднократно говорил о влиянии на него музыки последнего: «Я без устали играю и перенгрываю Мусоргского. Невероятно, скольким я обязан ему». Все лучшие находки П. в области вок. и орк. музыки сконцентрированы в его трёх операх: буффонной «Груди Тирезия» (по пьесе Г. Аполлинера, 1944), трагедийной «Диалоги кармелиток» (по Ж. Бернаносу, 1953 — 56) и лирико-психологической «Человеческий голос» (по монодраме Ж. Кокто, 1958).

Большое место в творч. наследии П. занимают камерно-вок. произв. (св. 160 песен на сл. Аполлинера, П. Элюара, М. Жакоба, Л. Арагона, Кокто, Р. Десноса и др.). Его музыка на стихи совр. франц. поэтов тесно связана с текстом, композитор опирается на фонетич. звучание стихов и новую, «раскованную» ритмику. Он сумел преодолеть нарочитую алогичность и эксцентричность сюрреалистич. стихов и претворить их в стройную муз. форму. В его вок. миниатюрах и хор. музыке нашла отражение также гражданская тематика. В годы фашистской оккупации П. написал патриотич. кантату «Лик человеческий» (на сл. Элюара, 1943, изд. тайно), в к-рой пророчески прославлялась грядущая свобода и выражалось презрение к завоевателям.

Духовная музыка П. (месса, Stabat Mater, Gloria, мотеты и др.) не ограничена тесным миром религ. образов; в ней нет архаизации и культивирования церк. псалмодии, григорианского хорала, а используется широкий круг ариозно-песенных и декламац. интонаций. Композитор-лирик по природе, П. и в духовную музыку привносит лиризм. Оставаясь предм. в рамках стилистич. норм тональной системы, П. стремился к развитию гармонических средств. Для него характерны обращение к народным и архаичным ладам, обогащение ладовой диатоники, усложнение аккордов терцовой структуры альтерацией и добавочными тонами.

Глубоко нац. композитор, П. вошёл в историю музыки как прогрессивный художник, выразитель гуманистич. идеалов своей эпохи. Особенно значителен его вклад в оперное иск-во.

Соч.: оперы — Груди Тиреэия (Les mamelles de Tirésias, опера-буффа, 1944, пост. 1947, т-р «Опера комик», Париж), Диалоги кармелиток (Dialogues des carmélites, 1953—56, пост. 1957, т-р «Ла Скала», Милан и «Гранд-Опера», Париж), Человеческий голос (La voix humaine, лирич. трагедия в одном акте, 1958, пост. 1959, т-р «Опера комик», Париж); 6 балеты — Лани (Les biches, балет с пением, 1923, пост. 1924, труппа «Русский балет», Монте-Карло), Утренняя серенада (Aubade, хореографич. концерт для фп. и 18 инструментов, 1929, пост. 1930, «Театр Елисейских полей», Париж), Примерные животные (Les animaux modèles, по Ж. Лафонтену, 1941, пост. 1942, «Гранд-Опера», Париж); для солистов, хора и орк.— кантата Засуха (Sécheresses, на стихи Э. Джеймса, 1937), Stabat Mater (1950), Gloria (1959), Sept Répons des ténèbres (для сопрано (детский голос), детского и муж. хоров, 1961); для орк.— симфониетта (1947), сюиты и др.; концерты с орк.— Сельский концерт для клавесина (Concert champêtre, с малым оркестром, 1928, посвящён В. Ландовской), для органа, струн. орк. и литавр (1938), для 2 фп. (1932), для фп. (1949); для фп.— Непрерывные движения (Trois mouvements perpétuels, 1918), 5 интермеццо (1920—21), Прогулки (Promenades, 1924), Французская сюита (Suite française, 1935; использованы темы из сб. танцев композитора 16 в. К. Жервеза), 8 ноктюрнов (1929—38), 15 импровизаций (1932—59) и др.; камерные инстр. ансамбли; хоры с инстр. сопр.— Литании к Чёрной Богоматери (Litanies à la Vièrge noire, для жен. или детского хора и органа или струн. орк., 1936); хоры a cappella — 7 хоров на стихи Г. Аполлинера и П. Элюара (1936), Месса G-dur (1937), кантата Лик человеческий (Figure humaine, на стихи Элюара, для двойного смеш. хора, 1943), 8 франц. песен на старинные нар. тексты (Huit chansons françaises, 1945); для голоса с орк. — Светская кантата Бал-маскарад (Le bal masqué, на текст М. Жакоба, для баритона или меццо-сопрано и камерного орк., 1932), Крестьянские песни (Chancons villageoises, на стихи М. Фомбёра, 1942); для голоса с инстр. ансамблем — Негритянская рапсодия (Rhapsodie nègre, для баритона, 1917), Бестиарий (6 песен на стихи Аполлинера, 1919), Кокарды (3 песни на стихи Ж. Кокто, для тенора, 1919); для голоса с фп. — романсы на стихи Элюара, Аполлинера, Ф. Гарсиа Лорки, Жакоба, Л. Арагона, Р. Десноса; музыка для драм. т-ра, кино и др.

Лит. соч. и письма: La musique de piano de Prokofieff, в кн.: Musique russe, v. 2, P., 1953 (рус. пер.— Его фортепианная музыка, «СМ», 1968, № 4); Entretiens aves Claude Ros-

tand, P., [1954]; Emmanuel Chabrier, P.— Gen., [1961]; Journal de mes mélodies, P., 1964 (рус. пер.— в кн.: Я и мои друзья, пер. Г. Филенко, Л., 1977); Moi et mes amis. Confidences recueillies par S. Aubel, P.— Gen., 1963 (рус. пер.— в кн.: Я и мои друзья, Л., 1977); Correspondance. 1915—1963, P., 1967 (рус. пер.— Письма, пер. Е. Гвоздевой и Г. Филенко, ред., вступ. ст. и коммент. Г. Филенко, Л., 1970).
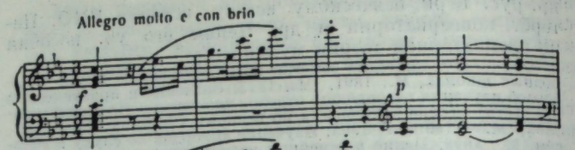
Лит.: Гофман Р., Франсис Пуленк, «СМ», 1963, № 4; Робер Ф., Живой Пуленк, там же, 1964, № 1; Шнеерсон Г., Французская музыка XX века, М., 1964, [2] 1970; его же, Двое из «Шестерки», «МЖ», 1974, № 4; Медведева И., Франсис Пуленк, М., 1969; её же, Моя музыка — это мой портрет [об операх Пуленка], «СМ», 1969, № 1; Зарубежная музыка XX века, ред., сост. и коммент. И. В. Нестьева, М., 1975; Hell H., Francis Poulenc, musicien français, P., [1958], [2]L., 1959; Dumesnil R., Histoire de la musique, v. 5 — La première moitié du XX-e siècle, P., 1960 (рус. пер. одной из глав — Дюменильр., Современные французские композиторы группы «Шести», Л., 1964); Roy J., Francis Poulenc, [P., 1964]; Dialogues of the Carmelites, «Opera news», 1977, 5 February (статьи об опере «Диалоги кармелиток»). *И. А. Медведева.*

ПУЛЬВЕР Лев Михайлович [6(18)XII 1883, Верхнеднепровск, ныне Днепропетровской обл.— 18 III 1970, Москва] — сов. композитор, дирижёр и скрипач. Нар. арт. РСФСР (1939). Игре на скрипке обучался с детских лет. В 1892 дал первый концерт. В 1898—1902 работал скрипачом в оркестрах укр. трупп. В 1908 окончил Петерб. консерваторию по классам скрипки (у Н. В. Галкина) и композиции (учился у А. К. Лядова и Н. А. Соколова). В 1909—23 скрипач, затем солист-альтист оркестра Большого т-ра. Ряд лет преподавал игру на скрипке, альте, а также вёл класс квартета в Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва. Один из основателей и участник (альтист) квартета им. Страдивари (1919—20) и квартета Наркомпроса (1920—22). Работал дирижёром симф. оркестров в Сестрорецке, Киеве, Харькове, Минске и др. В 1922—49 композитор, дирижёр и зав. муз. частью Моск. еврейского т-ра. Написал музыку более чем к 40 спектаклям т-ра, среди к-рых выделяются: «200 000» Шолом-Алейхема (1923), «Путешествие Вениамина III» по Менделе-Мойхер-Сфориму (1927), «Человек воздуха» по Шолом-Алейхему (1928), «Король Лир» У. Шекспира (1935), «Восстание в гетто» П. Маркиша (1947). В своём творчестве опирался на евр. бытовой фольклор. Автор музыки к спектаклям др. т-ров: «Уриель Акоста» К. Гуцкова (1940, Малый т-р, Москва), «Тевье-молочник» по Шолом-Алейхему (1940, Укр. драм. т-р им. Т. Г. Шевченко, Харьков) и др. Ему принадлежат также оперетты: «Гулливер» (1907, Екатерининский т-р, Петербург), «Как её зовут» (1938, Моск. т-р оперетты), «Моряки» (1940, Моск. т-р оперетты); музыка к кинофильмам, песни, обр. евр. и др. нар. песен.

ПУ́НИ (Pugni) Цезарь — см. *Пуньи* Ч.

ПУНКТИ́РНЫЙ РИТМ (от лат. punctum — точка) — чередование удлинённой сильной и укороченной слабой долей. Формы П. р. разнообразны. Удлинение сильного времени обозначается посредством добавления точки к осн. длительности (ноте), увеличивающей её протяжённость наполовину, или двух точек, увеличивающих сильную долю на три четверти её осн. длительности. В этом случае акцент, падающий на сильную долю, обостряется. Изредка применяется и П. р. с 3 точками. Иногда точка заменяется равной ей по протяжённости паузой; характер П. р. от этого не утрачивается. Встречается П. р., в к-ром слабое время дробится на несколько более коротких нот. П. р. применяется в музыке разл. жанров, преим. торжественного, танцевального и др. подвижного характера.
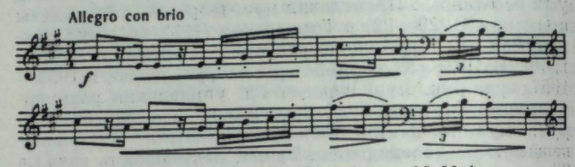
До сер. 18 в. в нотной записи фиксировалось только однократное пунктирование, однако пунктированные фигуры исполнялись свободно — в соответствии с характером муз. пьесы, выраженным в ней аффектом (см. *Аффектов теория*). Часто, особенно в пьесах медленного темпа, пунктированные фигуры, вопреки их нотной записи, заострялись, причём между долгой и короткой нотой могла вставляться не обозначенная



Л. Бетховен. Соната для фп. № 5, 1-я часть.
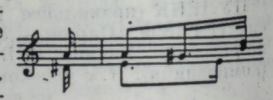


Й. Гайдн. 2-я «Лондонская» симфония, вступление.

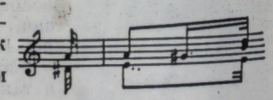


Ф. Шопен. Полонез для фп. ор. 40 № 1.

в нотах пауза; фигура  при исполнении превращалась в  или  и др. Об условности записи в прошлом фигур П. р. свидетельствуют многочисл. случаи, когда их фактически совпадающие короткие звуки записывались в разл. голосах стоящими друг над другом нотами разных длительностей. Но и в случаях, когда такие ноты записывались не друг под другом, по свидетельству виднейших музыкантов прошлого, предусматривалось их одноврем. исполнение (с укорочением более протяжённого короткого звука). Напр., согласно Д. Г. Тюрку, фраза должна была исполняться так:

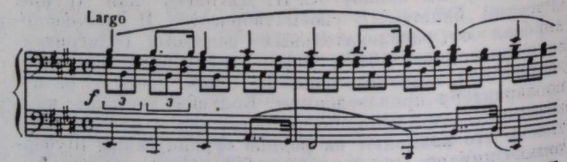


В быстрых полифонич. пьесах пунктирование, напротив, зачастую смягчалось, так что фигура  фактически



превращалась в . В старинной музыке встречаются случаи, когда последний звук триоли в одном голосе совпадает с последним звуком пунктированной фигуры в другом.

Ф. Шопен. Прелюдия для фп. ор. 28 № 9.



В последующее время, в частности в эпоху романтизма, «подгонка» друг к другу одноврем. звучащих пунктированных фигур утратила прежнее значение;

действительное несовпадение таких фигур зачастую составляет важный выразит. эффект, предусмотренный композитором. См. также *Ритм.*

Лит.: Türk D. G., Klavierschule, Lpz.— Halle, 1789, [2]1802, перепад. Э. Р. Якоби, в кн.: Documenta musicologica, Bd 1, Tl 23, Kassel [u. a.], 1962; Babitz S., A problem of rhythm in Baroque music, «MQ», 1952, vol. 38, № 4; Harisch-Schneider E., Über die Angleichung nachschlagender Sechzentel an Triolen, «Mf», 1959, Jahrg. 12, H. 1; Jackobi E. E., Neues zur Frage «Punktierte Rhythmen gegen Triolen...», в кн.: Bach-Jahrbuch, Bd 49, 1962; Neumann Fr., La note pointée et la soi-disant «Manière française», «RM», 1965, vol. 51; Collins M., The perfomance of triplets in the 17th and 18th century, «JAMS», 1966, v. 19. *В. А. Вахромеев.*

ПУНЬ́И Пуни (Pugni) Чезаре (Цезарь) [31 V 1802, Генуя —14(26) I 1870, Петербург]— итал. композитор. Учился у А. Ролла и др. в Миланской консерватории. В ранний период творчества писал церк. музыку, затем оперы, к-рые ставились в разл. городах Италии, а также в Лондоне, Вене, Берлине. Нек-рое время служил пианистом в т-ре «Ла Скала» в Милане. С кон. 1820-х гг. писал балеты, к-рые гл. обр. принесли П. известность; выделялись «Эсмеральда», «Катарина, дочь разбойника», «Наяда и рыбак». П. работал с хореографами П. Тальони, Ж. Перро, А. Сен-Леоном, более 20 лет сотрудничал с М. Петипа. В его балетах танцевали самые знаменитые в то время балерины — Л. Гран, К. Гризи, М. Тальони, Ф. Эльслер и др. В 1851—70 работал в Петербурге, занимал должность сочинителя балетной музыки при петерб. имп. т-рах. Написал для Мариинского т-ра 35 балетов, в т. ч. «Конёк-Горбунок» [или «Царь-девица», по сказке П. П. Ершова, пост. 3(15) XII 1864, в бенефис танцовщицы М. Н. Муравьёвой]. «Конёк-Горбунок» долго оставался единств. балетом на рус. сюжет; П. ввёл в его музыку популярные рус. мелодии («Соловья» А. Алябьева, нар. песни и пляски — «По улице мостовой», трепак и др.). Балеты П. обнаруживают знание композитором специфики танца; хотя музыка не представляет высокой художеств. ценности, она отличается мелодичностью, ясностью формы, чёткостью и многообразием ритма.

Соч.: оперы (10) — Вендетта (1832, Милан), Ричард Эдинбургский (1832, Триест), Контрабандист (Il contrabbandiere, 1833, Милан) и др.; 312 балетов, в т. ч. Элерц и Дзульмида (1826, Милан), Ундина (1843, Париж; 2-я ред. Наяда и рыбак, 1851, Петербург), Эсмеральда (по В. Гюго, 1844, Лондон), Скрипка дьявола (Le violon du diable, 1849, Париж), Дочь фараона (1862, Петербург), Царь Кандавл (1868, Петербург); вставные номера к балету Корсар А. Адана (1868); симфонии; ок. 40 месс; камерно-инстр. произв.

Лит.: [Иванг А.], Конёк-Горбунок, Балет в 5 действиях, [М.], 1920; Эсмеральда, музыка Ц. Пуни, Л., 1935 (Ленинградский Гос. академич. театр оперы и балета); Красовская В., Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века, Л.— М., 1958, с. 235—36 и др.; её же, Русский балетный театр второй половины XIX века, Л.— М., 1963, с. 13—17; Guest I., The romantic ballet in England, L., 1954, p. 90, 101, 107. *А. Я. Ортенберг.*

ПУНЬЯ́НИ (Pugnani) Гаэтано (27 XI 1731, Турин — 15 VII 1798, там же) — итал. скрипач, композитор, дирижёр, педагог. В детстве учился игре на скрипке у Дж. Б. Сомиса в Турине. С 1741 играл в оркестре Корол. т-ра, с 1748 служил камер-музыкантом в корол. капелле в Турине. В 1749—50 совершенствовался у В. Л. Чампи и Дж. Тартини в Риме. В этот период создал 4 тройных концерта и 8 сонат для скрипки с basso continuo. С 1750 снова служил в корол. капелле в Турине (с 1764 концертмейстер вторых скрипок). В 1754—70 гастролировал в разных странах. Дебютировал как солист-виртуоз в «Духовных концертах» в Париже (участвовал в исп. своих первых соч.— трио-сонаты и скр. концерта, 1754). В 1767—70 был дирижёром Корол. т-ра в Лондоне, где в 1769 пост. его 1-я опера «Нанетта и Любино» (в лондонский период П. подружился с И. К. Бахом). С 1770 служил камер-музыкантом и концертмейстером в придв. капелле в Сардинии, одноврем. возглавлял оркестр туринского Корол. т-ра, в 1776 получил титул первого придв. камерного виртуоза и генерал-музик-директора (руководил всем придв. инстр. исполнительством). Создал ряд опер в стиле его времени, к-рые ставились в Париже, Вене, Неаполе, а также ряд скр. пьес. (Известная как соч. П. в обр. Ф. Крейслера пьеса «Прелюдия и Allegro» в действительности принадлежит только Крейслеру.) Одноврем. занимался педагогич. деятельностью; среди учеников — Дж. Б. Виотти, Дж. Б. Полледро, Ф. Радикати. В 1780—82 П. вместе с Виотти совершил конц. турне по Швейцарии, Германии, Польше (оба нек-рое время играли в оркестре «Т-ра Вельки» в Варшаве), России (в 1781 выступали при дворе Екатерины II). Продолжал концертировать в последние годы жизни в Турине (на одном из последних концертов в 1796 дирижировал своей программной симф. сюитой «Вертер» (по И. В. Гёте; состоит из музыки его одноим. оперы, поставленной в том же году в Вене). Как скрипач П. развивал традиции А. Корелли и Дж. Тартини. Его игра отличалась масштабностью, мощью, захватывающим воодушевлением, красотой звука («магический смычок») и совершенством техники; славился исп. двойных нот (есть предположение, что советами П. и Виотти пользовался франц. мастер Ф. Турт, придавший смычку совр. вид). Исполнит. манера П. была характерна для скр. стиля предромантич. эпохи. Из соч. П. наиболее популярны скр. пьесы в стиле Тартини.

Соч.: оперы (8), в т. ч. оперы-серия Иссея (1771, Турин), Аврора (1775, Турин), Адонис и Венера (1784, Неаполь), Деметрий на Родосе (1789, Турин); оратория Освобождённая Бетулия (Betulia liberata), кантаты, в т. ч. Амур и Психея; 10 увертюр; 9 скр. концертов; камерно-инстр. ансамбли — 18 сонат для скр. с басом, 6 сонат для клавичембало в сопровождении скр., скр. дуэты, многочисл. струн. трио, 6 струн. квартетов, 6 квинтетов для 2 скр., 2 флейт и влч., 12 октетов-симфоний для струн. и дух. инструментов; вок. светская музыка.

Лит.: Fayolle F., Notices sur Corelli, Tartini, Gavintés, Pugnani et Viotti, P., 1810; Bertolotti A., G. Pugnani e altri musici alla corte di Torino nel secolo XVIII, Mil., [1891]; Carutti D., Della famiglia di G. Pugnani, в кн.: Miscellanea di storia Italiana, ser. 3, t. 2, Torino, 1895; Cordero di Pamparato S., Gaetano Pugnani, violinista torinese, Torino, 1930; Della Corte A. A., Notizie di G. Pugnani, musicista torinese, 1731—1798, Torino, 1931; Zschinsky-Troxler E. M. von, Gaetano Pugnani, B., 1939; Müry A., Die Instrumentalwerke Gaetano Pugnanis, Basel, 1941; Barblan G., Ansia preromantica in G. Pugnani, в кн.: Musicisti Piemontesi e Liguri, Siena, 1959; Newman W. S., The sonata in the classic era, Chapel Hill, 1963. *В. Ю. Григорьев.*

ПУРАНДАРАДА́СА, Зинаппа или Шринивваса (ок. 1480, вероятно, Пурандагарха — 1564)— инд. поэт, музыкант, муз. теоретик. Как гласит предание, в молодости был богат, вёл праздную жизнь, затем роздал всё имущество бедным, стал странствующим аскетом-харидасом (букв. «рабом Хари», т. е. бога Вишну). Он наиболее полно выразил идеи религ.-реформаторского движения харидасов. П.— основоположник классич. музыки Юж. Индии (карнатской музыки). В 15—16 вв. произошло разделение инд. музыки на две осн. традиции: северную (хиндустани) и южную (карнатика). Для каждой из них характерны свои стиль, муз. формы, жанры, манера исполнения и др. Имя П. овеяно легендами. Предания приписывают ему огромное количество сочинений (500 тыс. песен) в форме девараната (песнопения в честь бога), сулади (развёрнутые многочастные песни, где каждый раздел построен на иной метроритмич. основе — тала), югабхога (небольшие поэмы речитативного склада), пада (лирич. песни аллегорич. характера). Сохранились лишь поэтич. тексты его произв. (на языке каннада), они исполняются на музыку композиторов более позднего времени, прежде всего т. н. Троицы карнатской музыки — Муттусуоми Дикшитара, Тьягараджи, Шияма Шастри. П. классифицировал множество юж.-инд. *раг* в единую систему, основой к-рой служит мелакарта (т. е. главный звукоряд, от к-рого производятся другие). П. изобрёл «теоретич. звукоряд», т. н. майямалавагаула, объясняющий все внутр. сопряжения тонов (в отличие от сев.-инд. тра-

диции, в карнатской музыке существует возможность ладовой модуляции в процессе развёртывания муз. материала). Будучи выдающимся педагогом, П. разработал систему упражнений для исполнителей: пиларигита (простые небольшие песни для начинающих), сарали варисаи (начальные упражнения по овладению техникой внутри определённого звукоряда), джанта варисаи (упражнения по обыгрыванию парных последовательностей тонов).

Лит.: Sitaramiah V., Purandaradasa, New Delhi, 1971; Deva Chaitanya B., Indian music, New Delhi, 1974.

Б. Ю. Тихомиров.

ПУРГО́ЛЬД, сёстры — см. *Молас* А. Н., *Римская-Корсакова* Н. Н.

ПУТЕВО́Й РАСПЕ́В — разновидность *знаменного распева*. Встречается в певч. рукописях с 16 в. До сер. 17 в. считался вершиной иск-ва церк. пения. В основе П. р. лежали видоизменённые попевки знаменного распева. Широкое применение своего рода «синкоп», а также длительностей, равных целой ноте и бо́льших, придавало музыке характер торжественной медлительности. П. р. во время пасхального крестного хода пели стихиру «Воскресение твоё Христе спасе», а в праздник богоявления при «шествии на источники» — «водные» стихиры. В храме их пели «славники», во время к-рых совершался торжеств. вход духовенства в алтарь, и величания. Возможно, что связь этих песнопений с движением определила и само название распева. Иногда П. р. чередовался со знаменным и демественным. Первоначально П. р. записывали обычной знаменной нотацией, по мере же усложнения мелодики сложилась особая путевая нотация. П. р. не следует смешивать с ведущим голосом троестрочия, к-рый обозначался словом п у т ь. Мелодия пути могла не принадлежать к П. р.

Лит.: Разумовский Д., Церковное пение в России, вып. 1, М., 1867; Смоленский С. В., О древнерусских певческих нотациях, [СПБ], 1901; Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ²1971; его же, Образцы древнерусского певческого искусства, Л., 1968, ²1971; Gardner J., Das Problem des altrussischen Demestischen Kirchengesanges und seiner Linienlosen Notation, Münch., 1967.

Н. Д. Успенский.

ПУХА́ЛЬСКИЙ Владимир Вячеславович [21 III (2 IV) 1848, Минск — 23 II 1933, Киев] — сов. пианист, педагог, композитор и муз. деятель. Засл. профессор УССР (1928). В 1874 окончил Петерб. консерваторию по классу фп. у Т. Лешетицкого, по классам теории музыки и композиции у Ю. И. Иогансена и Н. И. Зарембы. В 1874—76 преподавал фп. в той же консерватории, в 1876—1913 — в Киевском муз. уч-ще (с 1877 также директор). В 1913—33 профессор Киевской консерватории (в 1913—14 её первый директор). Выступал с концертами в Петербурге, Киеве, Одессе. Способствовал активизации муз. жизни Киева, сыграл большую роль в развитии муз. культуры и муз. образования на Украине. В 1877—88 входил в состав дирекции Киевского отделения РМО (зав. муз. частью). Благодаря его энергии Киевское муз. уч-ще превратилось в одно из лучших муз. уч. заведений дореволюц. России и в 1913 было преобразовано в консерваторию. Выдающийся педагог, П. продолжал развивать принципы фп. игры Лешетицкого, внося в них немало нового, отчасти сближавшего его методы с учением Л. Деппе. П. создал пианистич. школу, значение к-рой вышло далеко за пределы Украины. Среди его учеников — А. Браиловский, В. С. Горовиц, Ю. Д. Иссерлис, Г. М. Коган, К. Н. Михайлов, Л. В. Николаев. П.— автор оперы



«Валерия» (по повести И. С. Тургенева «Песнь торжествующей любви», пост. в 1923, Киев), «Малороссийской (Украинской) фантазии» для оркестра, концерта для фп. с оркестром, «Этюдов в арпеджиях», а также пьес для фп. (преим. салонного характера), романсов и др. В инструктивной редакции П. вышли фп. пьесы Э. Грига, Ж. Массне, К. Сен-Санса, Б. Годара, Э. Гиро, П. Раффа, М. Мошковского, И. Падеревского, К. Шарвенки и др. композиторов.

Лит.: Миклашевский И. (сост.), Очерк деятельности киевского отделения Имп. русского музыкального общества (1863—1913), К., 1913; Коган Г., В. В. Пухальский, «Музыкальное образование», 1928, № 2; его же, В. В. Пухальский, «Музыка и революция», 1928, № 3; его же, В. В. Пухальский. [Некролог], «СМ», 1933, № 2; его же, Мой учитель В. В. Пухальский, там же, 1970, № 10, то же в его кн.: Избр. статьи, в. 2, М., 1972; Альшванг А., Памяти В. В. Пухальского, «СМ», 1948, № 4; Курковский Г., В. В. Пухальский и Г. Н. Беклемишев, в кн.: Научно-методические записки Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 1956 года, К., 1957.

Г. М. Коган.

ПУХО́ЛЬ ВИЛЛАРУБИ́ (Pujol Villarubi) Эмилио (р. 7 IV 1886, Гранаделья, Лерида) — испан. гитарист. С 1902 учился игре на гитаре у Ф. Тарреги и композиции у К. Дель Кампо. Гастролировал в странах Европы, Юж. Америки и в Австралии как гитарист, с 1936 — и как исполнитель на виуэле. П. В. принадлежат расшифровка и публикации произв. для виуэлы, а также статьи, посв. истории этого инструмента. Преподавал игру на гитаре в консерваториях в Барселоне (с 1945) и Лисабоне, в «Эколь нормаль» в Париже. Его школа игры на гитаре («Escuela razonada de la guitarra, v. 1—5) и произв. для гитары («Памяти Тарреги», «Испанское танго», «Валенсийская рапсодия», тонадилья, ричеркар, этюды, танцы и др. пьесы) внесли большой вклад в педагогич. практику, а также в репертуар гитаристов. П. издал антологии старинных и совр. произв. для гитары — «Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare» (1926), «Hispanae citharae ars viva» (1955).

Лит. соч.: Homenaje a Tárrega, Mainz [s. a.]; La guitare, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, pt 2, v. 3, P., 1927; Вступит. ст. и расшифровка в изд.: Narváez Luis de, Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela, Barcelona, 1945; Tres libros de música en cifra para vihuela de A. Mudarra, Sevilla, 1949; Les ressources instrumentales et leur rôle dans la musique pour vihuela et pour guitare au XVIe et XVIIe siècles, в кн.: La musique instrumentale de la Renassance, P., 1955; Tárrega, [Lisboa, 1960].

А. М. Вайсборд.

ПУ́ЧЧИНИ (Puccini) Джакомо (22 XII 1858, Лукка — 29 XI 1924, Брюссель) — итал. композитор. Род. в семье музыкантов. Отец его Микеле П. (1813—1864) был органистом, дирижёром, педагогом, автором ряда духовных соч. и 2 опер, основателем муз. школы в Лукке. С 5 лет под рук. отца П. обучался игре на органе. Позже брал уроки пения у Ф. Маджи (брата матери), пел в церк. хоре, посещал духовную семинарию Сан-Микеле. С 10 лет работал органистом в церквах. В 1872—80 учился в Муз. ин-те им. Дж. Пачини у К. Анджелони (классы органа и фп.). Здесь он создал свои первые произв., преим. религ. содержания. Уже в кантате «Сыны прекрасной Италии» (1877), мотете в честь св. Паолины (1878, исп. его принесло П. успех), мессе A-dur (1880) и органных пьесах угадывается почерк будущего создателя опер (нек-рые темы мотета и мессы позднее использованы в операх «Эдгар» и «Манон Леско»). В 1880—83 П. занимался в Миланской консерватории у А. Баццини (муз.-теоретич. дисциплины) и А. Поникелли (композиция). За эти годы написал ряд инстр. и вок. соч. (в т. ч. струн. квартет D-dur, 1880; Adagietto для оркестра, 1883; романс



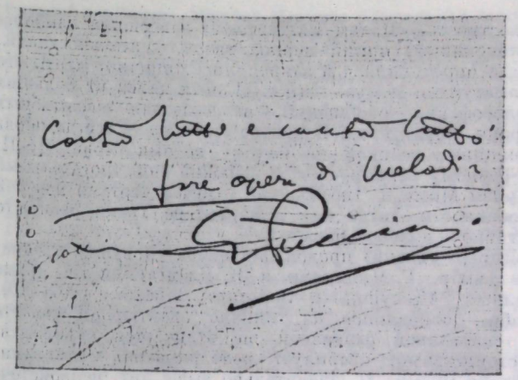
«Меланхолия», сл. А. Гисланцони), лучшее из них — «Симфоническое каприччио» (1883, к выпускному экзамену). Впоследствии П. не обращался к симф. музыке.

В год окончания консерватории П. создал первую оперу — «Виллисы» (либр. Ф. Фонтаны на сюжет шварцвальдской легенды, использованный ранее А. Аданом для балета «Жизель»; написана для конкурса изд-ва Э. Сонцоньо), привлёкшую внимание видных муз. деятелей Милана. Она имела большой успех, но не удержалась в репертуаре. В характере её сюжета, в муз. языке сказалось заметное влияние нем. романтич. оперы (П. использует несвойственные итал. оперному иск-ву развёрнутые симф. эпизоды, рисующие атмосферу мрачной фантастики). Вместе с тем в лирич. сценах уже наметились характерные черты мелодич. стиля П. Вторая его опера — «Эдгар» (либр. Фонтаны по драм. поэме А. Мюссе «Уста и чаша», 1885—88),— несмотря на выразительный мелос, ряд ярких драм. сцен и лирич. эпизодов, в целом оказалась нежизнеспособной.

Эстетич. взгляды композитора складывались под воздействием *веризма* — художеств. направления, утвердившегося в итал. опере нач. 90-х гг. В силу сложившихся историч. условий общая направленность иск-ва Италии стала иной, чем в эпоху Рисорджименто, с к-рой связан расцвет творчества Дж. Верди. На смену героическим, мужественным борцам за свободу приходят обыкновенные, «маленькие» люди. Подобно веристам, П. стремился к правдивому воплощению реальной действительности со свойственными ей острыми столкновениями страстей. Однако он отказался от подражания типичным образцам веристской оперы-новеллы («Сельская честь» Масканьи, «Паяцы» Леонкавалло), основанным на предельно сжатой одноактной композиции и подчёркнуто экспрессивном (порой до аффектации) муз. выражении. Выразит. средства, принципы оперной драматургии П. значительно богаче, разнообразнее и тоньше.

Вслед за наивно романтич. операми «Виллисы» и «Эдгар» П. обращается к реалистич. драме, насыщенной глубоким психологизмом. В 1890—92 он пишет оперу «Манон Леско» (либр. М. Праги, Д. Оливы, Л. Иллики, Дж. Джакозы и П. по роману А. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско»), принёсшую ему широкую известность. Эта опера отличается от предыдущих большей гибкостью муз. драматургии. Используя «сквозные» построения со свободным чередованием широкой кантилены, выразит. декламации и орк. эпизодов, П. достиг непрерывного единства в развитии муз.-сценич. действия. Центр. место принадлежит лирич. сценам, в к-рых раскрываются характеры гл. героев. В то же время велика роль жанрово-бытовых эпизодов, передающих местный колорит и атмосферу действия. Основным средством музыкальной выразительности становится гибкая, напевная, эмоционально насыщенная мелодия, связанная с традициями итал. бытовой песни.

Эти черты художеств. стиля П. получают развитие в его трёх следующих операх, особое место среди к-рых занимает «Богема» (либр. Иллики и Джакозы по роману А. Мюрже «Сцены из жизни богемы», 1893—95). В опере чутко передан общий тон лит. первоисточника, сочетающий мягкую иронию с тёплым лиризмом. Но в центре внимания композитора — не пёстрый, шумный и беспорядочный быт богемы, а грустная история любви Мими и Рудольфа. Романтич. одухотворённость восполняет нек-рую легковесность и будничность лит. образов. «Богема» — яркий образец оперной драматургии П. Чередуются лирич. и весёлые жанровые эпизоды. Завершённые вок. номера (арии Мими, Рудольфа; др. развёрнутых арий, ансамблей и хоров в опере нет) сочетаются со сквозным развитием действия; по ходу его возникают небольшие монологи, к-рые включаются



Автограф.
(«Вопреки всему и всем—создавать оперу из мелодий».)

в общую муз. ткань, сплетённую из гибкой декламации и «распетых» фраз. Оркестр выполняет функцию активного участника драмы. Существенна роль *лейтмотивов*, скрепляющих разл. сцены. В музыке «Богемы» впервые использованы новые для итал. оперы приёмы красочной импрессионистской гармонии. Премьера вызвала горячие споры, П. порицали за обращение к «неоперному» сюжету, однако успех оперы возрастал с каждым спектаклем (в течение 2 лет она была пост. на сценах крупнейших т-ров мира).

Следующий этап творч. поисков П.— опера «Тоска» (либр. Иллики и Джакозы по драме В. Сарду «Флория Тоска», 1896—99). Нек-рые сцены своими взвинченными эмоциями, сильными, бьющими по нервам театр. эффектами роднят её с операми веристов. Однако и здесь преобладают эпизоды, свободные от мелодраматич. излишеств, покоряющие красотой и страстностью лирич. мелодий. В отличие от лирически-камерной «Богемы», «Тоска» написана в стиле *большой оперы* (эффектные финалы, развёрнутые дуэты). В кульминациях используется приём сопоставления контрастных сфер муз.-сценич. действия. Музыка оперы отличается богатством лейтмотивного развития, её гармонич. язык свидетельствует об интересе композитора к совр. усложнённой гармонии. «Тоска» — единств. произв. П., где своеобразное отражение получила историко-героич. тема.

В 1901—03 П. работал над оперой «Мадам Баттерфлай» (либр. Иллики и Джакозы по драме Д. Беласко «Гейша»; в России — под назв. «Чио-Чио-сан»), представляющей новый для П. тип оперной драматургии, близкой монодраме. Здесь он возвращается к излюбленной лирич. камерности. Композитор отказывается от внешних сценич. событий, сосредоточив внимание на трагич. судьбе и сложных душевных переживаниях героини. Образ Чио-Чио-сан богаче, многограннее образов её предшественниц — Манон, Мими, Тоски. В опере получили наиболее полное и последоват. развитие привычные для П. приёмы муз. выразительности. Наряду с этим он ввёл в музыку экзотич. элемент, связанный с обрисовкой своеобразного быта Японии: использовал подлинные япон. мелодии, необычные лад-гармонич. обороты, пентатонику, хрупкие, звенящие орк. тембры. В опере много изобразит. моментов, развивающих приёмы импрессионистской звукописи. Вновь широко применена система лейтмотивов. На премьере (1904, т-р «Ла Скала», Милан) «Мадам Баттерфлай» не имела успеха (в известной мере сказался драматургич. просчёт П.— непомерная растянутость 2-актной композиции), однако после небольшой доработки (2-й акт был разделён на два) и новой пост. в том же году в Бреше она вскоре завоевала мировую

известность. «Мадам Баттерфлай» завершила наиболее интенсивный, яркий период творч. деятельности П., когда определились и закрепились типичные черты его драматургии и муз. языка. П. был далёк от больших философских обобщений, не создавал масштабных героич. характеров. В центре его опер — всегда образ женщины, готовой на жертву во имя любви. Но П. по-разному варьирует этот женский тип: трогательный лиризм Мими и Чио-Чио-сан отмечен чертами нек-рой пассивности, тогда как в характере Тоски раскрыто активное, волевое начало.

Линию «Тоски» продолжает опера «Девушка с Запада» (либр. Г. Чивинини и К. Дзангарини по драме Беласко «Девушка с Золотого Запада», 1907—10). Либр., основанное на типично авантюрном сюжете со счастливой развязкой, не отличается художеств. достоинствами, изобилует мелодраматич. эффектами. Однако музыка П. значительно выше лит. первоисточника. Осн. внимание композитора направлено на раскрытие разл. граней характера героини, благодаря чему её образ приобретает доминирующее значение. В то же время существ. место отведено нар. сценам (1-е действие). Муз. драматургия оперы заключает в себе новаторские черты: отказавшись от закруглённых номеров, П. использует приём динамичного чередования сценич. эпизодов. По-новому проявились в опере импрессионистские тенденции, наметившиеся ранее в творчестве П. (здесь они связаны со стремлением к передаче тончайших оттенков настроений). В жанровых эпизодах ярко запечатлён локальный колорит: органично включаются в муз. язык оперы интонации и ритмы амер. бытовой музыки (элементы негр. регтайма, индейские напевы).

Годы, предшествовавшие 1-й мировой войне 1914—1918, были для П. менее продуктивными. В его творчестве наступает полоса напряжённых исканий. П. был далёк от политики, порой чрезвычайно наивен в понимании и оценке обществ. событий. Равнодушный к нараставшему демократич. движению, он остался в стороне от революц. иск-ва, но в то же время, будучи художником-реалистом, не примкнул ни к одному из реакционно-декадентских направлений. Как истинный гуманист, он решительно осуждал насилие и зло. Начавшаяся война почти полностью парализовала его творч. активность. Комич. опера «Ласточка» (либр. Дж. Адами по комедии А. Вильнера и Г. Райхерта, 1914—16), первоначально задуманная как оперетта, явилась лишь незначит. эпизодом в биографии композитора.

Новый подъём творч. сил П. связан с созданием «Триптиха» (1918), в к-ром объединены одноактные, разл. по характеру оперы: «Плащ», «Сестра Анджелика», «Джанни Скикки». 1-я часть цикла — «Плащ» (либр. Адами по новелле Д. Гольда, 1915—16), с остроэкспрессивной любовной интригой, традиционным «треугольником» и трагич. развязкой, по стилю близка к веристским операм. Музыку её отличает драм. напряжённость. Нек-рую психологич. разрядку дают жанровые сцены, рисующие быт простого парижского люда. Резким контрастом к её эмоциональной атмосфере является опера «Сестра Анджелика» (либр. Дж. Форцано, 1916—17) с её религ. окраской сюжета, отсутствием любовной интриги и муж. ролей. Музыке оперы присущи мягкие, «завуалированные» звучания. Для характеристики однообразной монастырской жизни П. мастерски использовал церк. мелодии. В тёплых, печально-трогательных интонациях раскрыты душевные страдания героини. Наиболее удачна в «Триптихе» заключит. часть — комич. опера «Джанни Скикки» (либр. Форцано по 30-й песне «Ада» из «Божественной комедии» Данте, 1917—18). Живость и лёгкость драматургич. развития, смелость муз. языка сближают эту оперу с лучшими образцами итал. *оперы-буффа* (не случайно критика сравнивала её с «Фальстафом» Верди). Непрерывный поток развития действия, блестящий каскад комич. эпизодов, остроумные характеристики персонажей, яркие лейтмотивы, мелодическая, гармонич. и орк. изобретательность свидетельствуют о высоком мастерстве П. в области комедийной оперной драматургии. Музыка «Джанни Скикки» отличается интонац. единством: она основана на разработке неск. тем, к-рые характеризуют героев. В сценах, высмеивающих ханжество и лицемерие, П. использует остро-гротесковые приёмы (в частности, пародийное несоответствие слова и музыки).

Творч. путь П. завершает опера «Турандот» (либр. Адами и Р. Симони по сказке К. Гоцци, 1921—24, не окончена; заключит. сцены написаны по эскизам П. комп. Ф. Альфано). Обращение к миру сказки не означало для композитора отказа от его художеств. кредо. В своей опере он отошёл от условно сказочного колорита лит. оригинала, насытил её полнотой жизненных эмоций, наделил героев сильными человеческими страстями. «Турандот» во многом отличается от прежних опер П., тяготевших к лирич. камерности. Здесь органично сочетаются разл. жанровые элементы — героика, трагедийность и проникновенный лиризм. В развитых, блестящих сольных партиях, в монументальных хор. фресках воскрешаются традиции забытой *оперы-сериа*. Однако П. назвал эту оперу лирич. драмой, подчёркивая тем самым осн. направленность её содержания. Гл. сюжетная линия оперы — история любви Калафа к неприступной, жестокой принцессе, побеждённой, однако, неодолимой силой чувства. Средствами типичного для П. вок. мелоса, отмеченного яркими нац. чертами, раскрыты характеры героев. Значительно обогащена орк. палитра. Сюжет оперы дал возможность применить разнообразные колористич. эффекты, связанные с изображением причудливой китайской экзотики. Партитура поражает богатством тембровых красок. Широко использованы необычные для европ. музыки архаич. лады. В драматически-экспрессивных сценах смело применена совр. гармония: одним из важных средств выразительности являются резкие политональные сочетания.

П. был последним представителем итал. оперной классики. Начиная с 20-х гг. 20 в. опера утрачивает значение ведущего жанра в творчестве итал. композиторов. Художеств. стиль П., формировавшийся под воздействием разл. нац. школ, неразрывно связан с традициями итал. реалистич. оперы, с её демократич. направленностью и гуманизмом. Согретые глубоким сочувствием к судьбам простых людей, произв. П. неизменно волнуют слушателей. В основе всех опер П.— рельефная, запоминающаяся мелодия, в к-рой претворена разнообразная сфера бытовой музыки его времени. Композитор-новатор, П. развивал художеств. завоевания позднего творчества Верди. Чутко прислушиваясь к веяниям эпохи, он постоянно искал пути обновления художеств.-выразит. приёмов. П. создал особый, новый для итал. оперного иск-ва гибкий и своеобразный речитативно-ариозный стиль, ставший одним из гл. компонентов совр. европ. оперы. Важную драматургич. нагрузку несёт оркестр, активно включаясь в развитие муз.-сценич. действия. Принципы муз. драматургии П., заключающиеся в стремлении динамизировать оперные формы, оказали заметное воздействие на творчество ряда композиторов 20 в. как в опере, так и в жанре оперетты.

Основные даты жизни и деятельности

1858.— 22 XII. В г. Лукка в семье музыканта Микеле П. родился сын Джакомо.
1863.— Занятия музыкой под рук. отца.
1865.— Смерть отца.
1868—71.— Работа органистом в церкви Бенедиктинского ордена в Лукке и др. церквах.

1872.— Поступление в Муз. ин-т им. Дж. Пачини.— Уроки игры на фп. и органе у К. Анджелони.
1874.— Первые соч.— пьесы для органа.
1876.— Огромное впечатление от оперы «Аида» (путешествие пешком в Пизу ради этого спектакля); принятие решения стать оперным композитором.
1877.— Сочинение кантаты «Сыны прекрасной Италии».
1878.— Успешное исполнение мотета, написанного к празднику св. Паолины (покровительницы Пизы).
1880.— Окончание Муз. ин-та.— Отъезд из Лукки.— Поступление в Миланскую консерваторию.— Занятия в классе А. Баццини (муз.-теоретич. дисциплины) и А. Поникелли (композиция).— Дружба с П. Масканьи, А. Каталани.
1883.— Окончание консерватории.— Успех «Симфонического каприччио», признанного лучшим произв. выпускников.— Начало работы над первой оперой («Виллисы»).
1884.— 2-я ред. оперы «Виллисы» (2-актная) в связи с пост. в Турине.—Знакомство с издателем Дж. Рикорди.
1885.— Замысел оперы «Эдгар».— Женитьба на Эльвире Бонтури.
1886.— Рождение сына Антонио.
1889.— Приобретение виллы в Торре-дель-Лаго (между Пизой и Виареджо), к-рая становится любимым местом пребывания П.
1890.— Знакомство с либреттистами Л. Илликой и Дж. Джакозой (впоследствии постоянные сотрудники П.).— Замысел оперы «Волчица» (по новелле Дж. Верги из цикла «Жизнь полей»; вскоре отказывается от этой идеи из-за грубо-натуралистич. содержания).
1892.— Замысел оперы «Богема».
1893.— 1 II. Премьера «Манон Леско» в Турине. Восторженные отзывы прессы.— Награждение П. орденом Почётного легиона.— П. отказывается от предложения возглавить Муз. лицей Б. Марчелло в Венеции и вести класс композиции в Миланской консерватории.— Разрыв из-за «Богемы» с Р. Леонкавалло, к-рый писал оперу на тот же сюжет.
1894.— Успех «Манон Леско» в Лондоне (т-р «Ковент-Гарден»).— Отзыв Б. Шоу, к-рый одним из первых назвал П. продолжателем творч. традиций Дж. Верди.
1895.— Поездка во Флоренцию с целью увидеть спектакль «Флория Тоска» Сарду с Сарой Бернар в главной роли.
1896.— Резкие отзывы прессы по поводу «Богемы».— Выступление А. Тосканини в защиту оперы.
1898.— Поездка в Париж в связи с пост. «Богемы» в т-ре «Опера комик».
1900.— Премьера «Тоски» в Риме с Х. Даркле в главной партии.
1901.— Начало работы над оперой «Мадам Баттерфлай».
1903.— Временный перерыв в работе над оперой «Мадам Баттерфлай» из-за тяжёлой травмы, полученной в автомобильной аварии (П. увлекался автоспортом).— Исп. «Богемы» под упр. Г. Малера на сцене Венской придв. оперы.
1904.— 17 II. Провал оперы «Мадам Баттерфлай» на премьере в т-ре «Ла Скала».— Переработка оперы.— 28 V. Большой успех оперы в т-ре «Гранде» в Бреше (в роли Чио-Чио-сан выступила С. А. Крушельницкая).— Возникновение идеи «Триптиха» под впечатлением от ранних рассказов М. Горького (не найдя подходящего сюжета для 3-й части цикла, П. отказывается от этого замысла).
1905.— Пост. в обновлённом виде оперы «Эдгар» в Буэнос-Айресе.— Первая поездка в США в связи со спектаклями «Мадам Баттерфлай».— В Нью-Йорке сделана уникальная грамофонная запись голоса П.
1906.— П. проводит лето в Париже, где готовится пост. «Мадам Баттерфлай».
1910.— Новая поездка в США.— Огромный успех оперы «Девушка с Запада» в Нью-Йорке.
1913.— Контракт П. с венским над-вом Ф. Легара на оперетту. П. не удовлетворило либр. оперетты. Он решает использовать его для комич. оперы «Ласточка».
1914.— Награждение П. австр. орденом Франца Иосифа.— В связи с начавшейся 1-й мировой войной П. расторгает договор с австр. изд-вом и передаёт оперу в изд-во Э. Сонцоньо.
1917.— 27 III.Премьера оперы «Ласточка» в Монте-Карло (после кратковременного успеха сходит со сцены).
1919.— Первая пост. «Триптиха» в Италии (Рим).
1921.— Начало работы над «Турандот».
1922.— Переезд в Виареджо.
1923.— Возобновление «Манон Леско» под упр. Тосканини в т-ре «Ла Скала».
1924.— Обострение болезни горла.— 4 XI. Отъезд в Брюссель для лечения. — Прерывает работу над «Турандот».— 24 XI. Операция по удалению раковой опухоли.— 29 XI. Смерть П. в Брюсселе.— 3 XII. Похороны в Милане (погребён в фамильном склепе Тосканини).
1926.— 29 XI. Перенесение праха П. в Торре-дель-Лаго (погребён в специально построенном мавзолее).

Соч.: оперы — Виллисы (Le villi, одноактная, 1883, пост. 1884,т-р «Даль Верме», Милан; 2-я ред., 1884, т-р «Редко», Турин), Эдгар (1885—88, пост. 1889, т-р «Ла Скала», Милан; 2-я ред., 1892, т-р «Реале», Мадрид), Манон Леско (1890—1892, пост. 1893, т-р «Редко», Турин), Богема (La bohème, 1893—95, пост. 1896, там же), Тоска (1896—99, пост. 1900, т-р «Костанци», Рим), Мадам Баттерфлай (Madame Butterfly, Госпожа Бабочка, 1901—03, пост. 1904, т-р «Ла Скала», Милан; 2-я ред., 1904, т-р «Гранде», Бреша; в России — под назв. Чио-Чио-сан, 1908, силами студентов Петерб. консерватории; 1911, Оперный т-р Зимина, Москва), Девушка с Запада (La fanciulla del West, 1907—10, пост. 1910, т-р «Метрополитен-опера», Нью-Йорк), Ласточка (La rondine, 1914—16, пост. 1917, т-р «Опера», Монте-Карло), Триптих (Trittico: Плащ —Il tabarro, 1915—16; Сестра Анджелика –Suor Angelica; 1916—17; Джанни Скикки, 1917—18; пост. 1918, т-р «Метрополитен-опера», Нью-Йорк), Турандот (1921—24, закончена Ф. Альфано, пост. 1926, т-р «Ла Скала», Милан); кантаты — Сыны прекрасной Италии (I figli d'Italia bella, кантата-гимн, 1877), кантата Юпитеру (cantata a Giove, 1897); для орк.— Прелюдия (Preludio sinfonico, 1876), Adagietto (1883), Симфоническое каприччио (Capriccio sinfonico, 1883), 2 марша (1896); камерно-инстр. ансамбли — трио (для 2 скр. и фп., 1880?), струн. квартет (D-dur, 1880), скерцо (a-moll, для струн. квартета, 1880—83), фуга (для струн. квартета, 1883), струн. квартет Хризантемы (Crisantemi, памяти А. ди Савойя, 1890), 3 менуэта (для струн. квартета, 1890); для хора и фп.— Гимн Риму (Inno a Roma, на сл. Ф. Сальватори, 1919); для голоса с фп.— 4 романса на сл. А. Гисланцони (Изящный ум — Spirito gentil, Меланхолия — Malinconia, Когда я умру — Allorch'io sarò morto, Мы читаем — Noi legger; 1881—82), Маленькая история любви (Storiella d'amore, сл. П., 1883), Солнце и любовь (Sole e amore, сл. П., 1888), Сольфеджио (Solfeggi, 1888), Птичка (E l'uccellino, сл. Р. Фуччини, 1898), Земля и море (Terra e mare, 1902), Песня души (Canto d'anima, 1907 — ?), Скажите ей (Ditele, 1908 — ?), Умереть (Morire, сл. Дж. Адами, 1917), Вперёд, Урания! (Avanti, Urania!, сл. Р. Фуччини); церк. музыка — мотет (1878), Salve del ciel regina (для сопрано и гармониума, до 1880), месса (Messa di Gloria, A-dur, 1880); для органа — фуги, прелюдии, и др.

Письма: Epistolario, a cura di G. Adami, Mil., 1928; Carteggi Pucciniani, a cura di E. Gara [Mil., 1958]; в рус. пер.— Письма, пер. И. Константиновой, сост., ред., коммент. и вступ. ст. Т. Келдыш, Л., 1971; Puccini com'era, a cura di A. Marchetti e di V. Giuliani, Mil., 1973.

Лит.: А. Константин Смис [Кузнецов К.], Пуччини и его опера «Богема», М., 1936; Соловцова Л., «Богема» Дж. Пуччини, М., 1958; Нестьев И., Дж. Пуччини, «СМ», 1958, № 12; его же, Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества, М., 1963, [2]1966; его же, На рубеже двух столетий. Очерки о зарубежной музыке конца XIX — начала XX века, М., 1967, с. 78—89; Келдыш Т., Джакомо Пуччини. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества, Л., 1962, [2]1968; её же, «Богема» — опера Пуччини, «МЖ», 1972, № 4; Кенигсберг А., Некоторые приёмы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и современная зарубежная опера, в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1963; Мартынов И. И., История зарубежной музыки первой половины XX века. Очерки, М., 1963, с. 104—110; Данилевич Л. В., Джакомо Пуччини, М., 1969; Ярустовский Б. М., Очерки по драматургии оперы XX века, кн. 1, М., 1971; Dry W., Giacomo Puccini, L.— N. Y., 1906; Torrefranca F., Giacomo Puccini e l'opera internazionale, Torino, 1912; Weissmann A., Giacomo Puccini, Münch., 1922; Monaldi G., Giacomo Puccini e la sua opera, Roma, [1924]; Fraccaroli A., La vita di Giacomo Puccini, Mil., 1925; ero же, Giacomo Puccini si confida e racconta, [Mil., 1957]; Neisser A., Giacomo Puccini. Sein Leben und sein Werk, Lpz., [1928]; Specht R., Giacomo Puccini. Das Leben. Der Mensch. Das Werk, B., [1931]; Adami G., Puccini, Mil., [1935]; ero же, Il romanzo della vita di Giacomo Puccini, Mil.— Roma, 1944; Fellerer K. G., Giacomo Puccini, Potsdam, 1937; Garner M., Puccini's early operas, «ML», 1938, № 3; ero же, Puccini. A critical biography, L., [1958]; Seligman V., Puccini among friends, L., 1938; Gatti C., Puccini in un gruppo di lettere inedite a un amico, Mil., [1944]; Thiess F., Puccini. Versuch einer Psychologie seiner Musik, B.— W.— Lpz., 1947; Marotti G., Giacomo Puccini, [Firenze, 1949]; Bonaccorsi A., Giacomo Puccini e i suoi antenati musicali, Mil., [1950]; Marek G. R., Puccini, a biography, N. Y., 1951, [2]L., 1952; Ricci L., Puccini interprete di se stesso, Mil., [1954]; Gadda Conti P., Vita e melodie di Giacomo Puccini, Mil., [1955]; Prószyński S., «Tosca» J. Pucciniego, [Kr., 1956]; ero же, Cyganeria J.Pucciniego, [Kr., 1961]; Seifert W., Giacomo Puccini, Lpz., 1957, [2]1960; Fraccaroli A., G. Puccini, si confida e racconta, [Mil., 1957]; Giovannetti G., G. Puccini nei ricordi di un musicista lucchese, Lucca, 1958; Greenfield E., Puccini; keeper of the seal, [L., 1958]; Sartori C., Puccini, [Mil., 1958]; Hughes Sp., Famous Puccini operas..., L., 1959, [2]N. Y., 1972; Gauthier A., Puccini, P., 1961; Paladini C., G. Puccini, Firenze, 1961; Sandelewski W., Puccini, [Kr., 1963], [2]1973; Hopkinson C., A bibliography of the works of G. Puccini, N. Y., 1968; Amy D., G. Puccini. L'homme et son œuvre, [P., 1970]; Tarozzy G., Puccini. La fine del bel canto, Mil., 1972.

Т. Г. Келдыш.

ПУШИЛОВ Константин Николаевич [11(23) XI 1840, Петербург — 18(30) XII 1897, Саратов] — рус. скрипач. Впервые выступил публично в 12-летнем возрасте. В 1866 окончил Петерб. консерваторию по классу скрипки у Г. Венявского. В 1864—90 концертировал в Петербурге и провинциальных городах России. С нач. 90-х гг. солист оркестра оперного т-ра в Вильнюсе, преподаватель местной муз. школы М. И. Грескина, с 1895 — Муз. уч-ща РМО в Саратове. Давал сольные

вечера с пианистом С. К. Экснером. П.— один из популярных рус. скрипачей 2-й пол. 19 в. Его игра, во многом напоминавшая игру Венявского, отличалась широтой и певучестью тона, эмоциональным размахом, исключит. технич. мастерством. Особенно удавались П. виртуозные скр. произв., напр. такие пьесы, как этюд соло без сопровождения «Последняя роза» Г. Эрнста и в его же транскрипции баллада «Лесной царь» Шуберта. П. был также замечат. исполнителем на виоль д'амур. Ему посв. сюита для виоль д'амур Н. Я. Афанасьева. *И. М. Ямпольский.*

ПУШКОВ Венедикт Венедиктович [19(31) X 1896, Саратов — 25 I 1971, Ленинград] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1957). В 1922—25 занимался в Саратовской консерватории по классу композиции у Л. М. Рудольфа, в 1929 окончил Ленингр. консерваторию у В. В. Щербачёва. В 1932—38 и 1946—54 преподавал композицию в Ленингр. консерватории. Среди крупных соч. П.— опера «Гроза» по А. Н. Островскому, концерт для скрипки с оркестром. Значителен вклад П. в области киномузыки. Им написана музыка более чем к 40 фильмам, в т. ч.: «Семеро смелых» (1936), «Тайга золотая» (1937), «Учитель» (1939), «Большая семья» (1954), «Дорогой мой человек» (1958). Песни «Лейся, песня, на просторе» и «Тайга золотая» получили широкую известность. Творчество П. связано с традициями рус. классики. Его музыке присущи искренность, простота и естественность выражения, напевность.

Соч.: опера — Гроза (1942, пост. 1972, Латв. т-р оперы и балета); для орк. — сюиты Лермонтов (1946), Маскарад (1950, из музыки к фильму, 1941); концерт для скр. с орк. (1965); струн. трио (1927); для голоса с орк.— цикл На Западе (1933); массовые песни; музыка к драм. спектаклям и кинофильмам. *М. Г. Бялик.*

ПФЙЦНЕР (Pfitzner) Ханс Эрих [23 IV (5 V) 1869, Москва — 22 V 1949, Зальцбург, похоронен в Вене] — нем. композитор, дирижёр, публицист. Сын скрипача, работавшего в оркестре Большого т-ра в Москве. Учился у своего отца, затем во Франкфурте-на-Майне (1886—90) у И. Кнорра (композиция) и у Й. Кваста (фп.). Брал уроки у Х. Римана в Висбадене. В 1892—93 преподавал в консерватории Кобленца, был капельмейстером в Майнце; в 1897—1907 преподавал композицию в консерватории Штерна в Берлине и был там же театр. капельмейстером (с 1903). В 1908—1918 гор. музик-директор, директор консерватории, рук. оперного т-ра в Страсбурге. В 1920—29 преподавал композицию в Берлинской академии иск-в. С 1929 жил в Мюнхене, в 1930—34 преподавал композицию в Мюнхенской муз. академии. В 1944 переехал в Австрию. Гастролировал как дирижёр и пианист. Был оперным режиссёром. Почётный доктор философии Страсбургского ун-та (1910), Корол. прусский профессор (1913). Известность композитору принесли его оперы «Бедный Генрих» (пост. 1895, Майнц), «Роза из сада любви» (пост. 1901, Эльберфельд) и особенно муз. легенда «Палестрина» на собств. либретто (пост. 1917, Мюнхен). Тема оперы — трагич. одиночество человека в чуждом ему мире насилия. Это произв., музыка и общая концепция к-рого выдержаны в духе позднего романтизма,— высшее достижение композитора. Эстетич. взгляды и мировоззрение П. были консервативными. В дальнейшем реакц. черты мировоззрения П. всё более усиливались, что привело его к активной поддержке нацистской идеологии. 1930—40-е гг. явились временем духовной и творч. деградации П. В послевоенное время жил в Австрии. В 1954 осн. Об-во Х. Пфицнера в Мюнхене. Издал в собств. редакции оперы «Ундина» Гофмана (1906), «Храмовник и еврейка» (1912) и «Вампир» (1924) Маршнера.

Соч.: оперы — Бедный Генрих (Der arme Heinrich, 1895, Майнц), Роза из сада любви (Die Rose von Liebesgarten, 1901, Эльберфельд), Das Christ-Elflein (1906, Мюнхен), Палестрина (1917, Мюнхен), Сердце (Das Herz, 1931, Мюнхен); для солистов, хора и орк. — О немецкой душе (Von deutscher Seele, романтич. кантата, сл. Й. Эйхендорфа, 1921), Тёмное царство (Das dunkle Reich, хор. фантазия, 1929), Целительный источник (Fons salutifer, 1942), Орфические пра-глаголы (Urworten Orphisch, кантата, сл. И. В. Гёте, 1949, не оконч.); для орк. — 3 симфонии (1932; 1939 — Маленькая симфония; 1940), Фантазия (1947); концерты с орк. — для фп. (1922), для скр. (1923), 2 концерта для влч. (1935, 1944); камерно-инстр. ансамбли — фп. трио (1896), 3 струн. квартета (1903, 1925, 1942), фп. квинтет (1908), фп. секстет (1945); хоры; песни (св. 100); музыка к пьесам — «Праздник в Зольхауге» Ибсена (1890), «Кетхен из Хейльбронна» Клейста (1905).

Лит. соч.: Gesammelte Schriften, Bd 1—3, Augsburg, 1926—29; Meine Beziehungen zu M. Bruch, Münch., 1938; Über musikalische Inspiration, B., 1940; Eindrücke und Bilder meines Lebens, Hamb., 1947; Reden, Schriften, Briefe, B., 1955.

Лит.: Cossmann P. N., H. Pfitzner, Münch.— Lpz., 1904; Riezler W., H. Pfitzner und die deutsche Bühne, Münch., 1917; Mann Th., Pfitzners «Palestrina», Sonderdruck aus den Betrachtungen eines Unpolitischen, B., 1919; Abendroth W., H. Pfitzner, Münch., 1935; Müller-Blattau J. M., H. Pfitzner, Potsdam, 1940; его же, H. Pfitzner, Fr./M., 1969; Rutz H., H. Pfitzner, W., 1949; Bahle J., Hans Pfitzner und der geniale Mensch, Konstanz, 1949; Rüdiger Ch., H. Pfitzner, Köln, 1958 (лит.); Schrott L., Die Persönlichkeit Hans Pfitzners, Z. — Freiburg in Breisgau, 1959; Grohe H., H. Pfitzner, Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienener Werke, Münch., 1960; Henderson D. G., H. Pfitzner, The composer and his instrumental works, Michigan, 1963 (Diss). *О. Т. Леонтьева.*

ПХАЧИЧ — адыгейский, кабардино-балкарский ударный (самозвучащий) муз. инструмент. Род трещотки. Состоит из 3, 5 или 7 высушенных пластинок твёрдой древесины (самшита, ясеня, каштана, чинары, граба), свободно привязанных с одного конца к такой же пластинке с рукояткой. При встряхивании раздаётся звонкий щёлкающий звук. Предназначается для подчёркивания ритма при исполнении песенных или танц. мелодий в ансамбле с камылем, шичепшине или пшине-гармоникой (в последнем случае чаще используются два П.). Обычные размеры инструмента: длина 150—165 *мм*, ширина 45—50 *мм*.



Лит.: Гребнев А. Ф. (сост.), Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии, М.— Л., 1941, с. 210; Атлас музыкальных инструментов народов СССР, ²М., 1975, с. 142, 144. *С. Я. Левин.*

ПЬЕРНЁ (Pierné) Анри Констан Габриель (16 VIII 1863, Мец — 17 VII 1937, имение Плужан, близ г. Морле, Бретань) — франц. композитор, дирижёр и органист. Чл. Ин-та Франции (с 1924). С 1870 жил в Париже. В 1882 окончил Парижскую консерваторию, где учился у А. Ф. Мармонтеля, А. Лавиньяка и Э. Дюрана (фп.), С. Франка (орган) и Ж. Массне (композиция). С 1890 служил церк. органистом, в т. ч. в соборе св. Клотильды (преемник С. Франка). В 1910—32 гл. дирижёр концертов Колонна в Париже. Был одним из дирижёров «Русского балета» С. П. Дягилева (под упр. П. впервые исполнена «Жар-птица» И. Ф. Стравинского, 1910). Произв. П. отражают влияния романтич. симф. соч. Франка и лирич. опер Массне. Наиболее известны хор. и вок.-симф. произв., в т. ч. оратории «Крестовый поход детей» («La Croisade des Enfants», с детским хором, 1902), а также «Марш оловянных солдатиков» для оркестра («Marche des petits soldats de plomb»; 7-й, заключит., номер из «Альбома для моих маленьких друзей», 1887). Двоюродный брат П.— Поль П. (30 VII 1874, Мец — 24 III 1952, Париж) — композитор, автор 2 опер, балета, 2 симфоний, симф. поэмы, соч. для органа, хоров и др.

Соч.: оперы — Волшебный кубок (La Coupe enchantée, комич., 1895, Руан, 2-я ред. 1905, Париж), Вандея (Vendée, 1897, Лион); муз. комедии (лирич.) — Дочь Табарена (La Fille de Tabarin, по В. Сарду, 1901, Париж), С любовью не шутят (On ne badine pas avec l'amour, по А. Мюссе, 1910, Париж), Софи Арну (Sophie Arnould, 1927, Париж), Фрагонар (1934); балеты (все пост. в Париже) — Сапфировое ожерелье (Le Collier de saphirs, пантомима, 1891), Весёлые кумушки Парижа (Les joyeuses commères de Paris, 1892), Доктор Бланк (Le Docteur Blanc, 1893), Саломея (1895), Статуя (La Statue, 1895), Сидалис и сатир (Cydalise et le chèvre-pied, 1923, Париж), Впечатления от мюзик-холла (Impressions de music-hall, 1927), Вращение (Giration, 1935), Образы (Images, 1936, Париж); для солистов, хора и орк. — оратории Дети Вифлеема (Les Enfants à Bethléem, 1907), Цветы св. Франциска Ассизского (Les fioretti de saint François d'Assise, 1912), 7 кантат, в т. ч. Юдифь (1882, Рим. пр.), Пандора (1888), Рождественская ночь 1870 (La nuit de Noël 1870, 1896); для орк. — 3 пьесы в форме конц. сюиты (1893), 1-я сюита (1883), увертюра (1885), Торжественный марш (Marche solennelle, 1889), Дивертисмент на пасторальную тему (1931), Гулливер у лилипутов (Gulliver au pays de Lilliput, 1937); для инструмента с орк. — концерт для фп. (1887), скерцо-каприс для фп. (1890), симф. поэма для фп. (1901), концертштюк для арфы (1901), Баскская фантазия для влч. (Fantaisie basque, 1931), канцонетта для кларнета (1907); камерно-инстр. ансамбли — фп. трио, фп. квинтет (1919), квартет для саксофонов; хоры; песни; музыка к спектаклям драм. т-ра (Э. Ростан, У. Шекспир, Данте и др.).

Лит.: Stravinsky I., Conversations (рус. пер.— Стравинский И., Диалоги, Л., 1971, с. 77, 139); Séré O., Musiciens français d'aujourd'hui, P., 1911; Weber A., G. Pierné, Lpz. [s. d.]; Busser H., Notice sur la vie et les œuvres de G. Pierné, P., 1938. *Л. Б. Римский.*

ПЬЯВЕ (Piave) Франческо Мария (18 V 1810, Мурано — 5 III 1876, Милан) — итал. либреттист. С 1848 директор спектаклей и «поэт» (автор либр.) т-ра «Фениче» (Венеция), в 1859—67 «поэт» т-ра «Ла Скала» (Милан). П.— один из лучших итал. либреттистов 19 в. Яркий представитель романтич. направления, он отразил в своём творчестве патриотич. настроения в Италии периода Рисорджименто (нац.-освободит. антифеод. движение против австр. гнёта, кон. 18 в.). Особенную известность получил как автор либр. опер Дж. Верди — «Риголетто», «Травиата», «Эрнани», «Двое Фоскари», «Симон Бокканегра», «Сила судьбы», «Макбет» (совм. с А. Маффеи) и др. На либр. П. написаны также оперы С. Меркаданте, Дж. Пачини, Ф. Риччи и др. итал. композиторов.

Лит.: Верди Дж., Избранные письма. Сост., пер., вступ. ст. и примеч. А. Д. Бушен, М., 1959, с. 49—52, 66—67, 142, 147—48, 151—52, 171—72, 174, 201—203, 207; Quarti G. A., F. M. Piave melodrammatico, в кн.: Rivista italiana del dramma, Roma, 1939.

ПЬЯВКО Владислав Иванович (р. 4 II 1941, Красноярск) — сов. певец (тенор). Засл. арт. РСФСР (1975). Чл. КПСС с 1978. В 1965 окончил ГИТИС им. Луначарского по классу пения у С. Я. Ребрикова. С 1965 солист Большого т-ра. В 1968—69 стажировался в миланском т-ре «Ла Скала». 2-я пр. на 4-м Международном конкурсе им. П. И. Чайковского в Москве (1970). Партии: Андрей Хованский («Хованщина»), Самозванец; Михайло Туча («Псковитянка»), Князь («Русалка»), Герман, Водемон, Пинкертон, Каварадосси, Манрико, Радамес; Алексей («Оптимистическая трагедия» Холминова), Ноздрёв («Мёртвые души» Щедрина). Гастролирует за рубежом: Чехословакия, Италия, Югославия, Бельгия, ФРГ, Болгария, Испания и др.

Лит.: Орфёнов А., Юность, надежды, свершения, М., 1973; Гусев А., На пороге зрелости, «СМ», 1976, № 6.

ПЭАН — см. *Пеан*.

ПЭРИШ-АЛЬВАРС (Parish-Alvars) Элиас (28 II 1808 или 1816, Уэст-Тинмут — 25 I 1849, Вена) — англ. арфист и композитор. Игре на арфе учился у Ф. Ж. Дизи в Лондоне, у Р. Н. Ш. Боксы и Т. Лабара в Париже. С 1831 гастролировал в городах Германии, в 1834 — в Милане, в 1836—38 — в Вене. Прославился как выдающийся арфист-солист. До 1842 путешествовал по странам юго-вост. Европы, был в Турции, Греции; записал много нар. мелодий, издал сб. «Путешествие арфиста по Востоку» («Voyage d'un harpiste en Orient»), включающий обр. болг., турецких, греч. и др. нар. песен. В 1842—44 выступал в городах Германии, Праге и Неаполе. В 1846 жил в Лейпциге, где встречался с Ф. Мендельсоном, к-рый оказал влияние на композиторский стиль П.-А. С 1847 придв. арфист в Вене. Игра П.-А., блестящего виртуоза с исключит. природными данными (широчайшая растяжка пальцев и пр.), отличалась певучим звуком; его исполнит. манера была близка итал. *бельканто*. П.-А. играл

на арфе С. Эрара (с педалями двойного действия), широко используя её возможности; был первым арфистом, применявшим глиссандо с помощью педалей, пользовался и др. видами глиссандо, эффектами энгармоних. замены звуков, хроматич. изменением высоты звука с помощью быстрого нажатия педали и др. Исполнял на арфе главным образом собственные соч., а также свои переложения этюдов Ф. Шопена и фп. концертов Л. Бетховена и И. Н. Гуммеля. П.-А.— автор более 100 произв. для арфы; среди них концерты с оркестром, концертино для 2 арф, фантазии на темы из опер и вариации для арфы соло, пьесы в жанре т. н. воспоминаний и др. Большинство произв. П.-А. из-за технич. трудностей доступно лишь виртуозам. Жена П.-А.— Мелани П.-А. (дочь Ш. Гуно) — арфистка, выступала во мн. городах Европы, в т. ч. в Петербурге.

Лит.: Пономаренко И., Арфа в прошлом и настоящем, М.— Л., 1939; Доброхотова В. Б., Доброхотов Б. В., [Вступ. ст.] в нотном сб.: Сонаты, вариации и фантазии для арфы, Арфовая классика, вып. 1, М., 1964; Язвинская Е., Арфа, М., 1968; Дулова В., Искусство игры на арфе, М., 1975; Mémoires de Hector Berlioz comprenant ses voyages..., v. 1—2, P., 1870 (в рус. пер.: Берлиоз Г., Мемуары, М., 1962); Scimeca M. G., L'Arpa nella storia, Bari, 1938. *Б. В. Доброхотов.*



ПЭРРИ (Parry) Чарлз Хьюберт Хейстингс (27 II 1848, Бормут — 7 X 1918, Найтс-Крофт, Растингтон) — англ. композитор, музыковед и муз.-обществ. деятель. Учился у С. Беннетта и Г. А Макфаррена в Оксфорде, Г. Х. Пирсона в Штутгарте, Э. Данрейтера в Лондоне. Как композитор дебютировал в 1880. В 1883—1908 преподавал в Корол. муз. колледже в Лондоне (с 1891 профессор, с 1894 директор), одноврем. (1900—08) был профессором Оксфордского ун-та. Наиболее значительны хор. произв. П., в к-рых он стремился возродить традиции хор. музыки Г. Ф. Генделя. В своём композиторском творчестве, муз.-обществ. деятельности в качестве председателя и члена ряда муз. об-в, а также в трудах по истории музыки выступал как зачинатель обществ. движения за возрождение англ. нац. муз. культуры.

Соч.: для солистов, хора и орк.— оратории Юдифь (1888), Иов (1892), Царь Саул (King Saul, 1894), Сцены из Освобождённого Прометея (Scenes from Prometheus unbound, по П. Б. Шелли, 1880), оды для хора с орк. (ок. 1885, 1887) и для солистов, хора и орк. (ок. 1889, 1891); 2 sinfonia sacra для хора с орк. (ок. 1904, 1906); для орк. — 5 симфоний (1882; 2-я, Кембриджская, 1883, 3-я, Английская, 1889, 4-я, 1889, 2-я ред. 1910; 1912), симф. вариации (ок. 1897), симф. ода Война и Мир (War and peace, 1903), 3 увертюры, симф. поэма От смерти к жизни (From death to life, ок. 1914), сюиты для струн. орк.; концерт для фп. с орк. (ок. 1879); инстр. ансамбли; для фп.— 2 сонаты, сюиты, пьесы; церк. хор. соч.— энсаемы, гимны, 2 Te Deum, мотеты, псалмы; циклы песен; музыка к спектаклям драм. т-ра (в т. ч. к комедиям Аристофана).

Лит. соч.: Studies of great composers, L., 1886; ²⁹L.— N. Y., 1934; The evolution of the art of music, L., 1896, нов. изд.—N. Y., 1930; Summery of the history and development of mediaeval and modern European music, L.— N. Y., 1893, ²1905; Style in musical art, Oxf., 1900, ²L., 1911; The music of the 17th century, в кн.: Oxford history of music, v. 3, Oxf., 1902, ²1938; J. S. Bach, N. Y.— L., 1909, ⁶1948.

Лит.: Graves Ch. L., Hubert Parry, v. 1—2, L., 1926; Brent Smith A. E., Charles Hubert Hastings Parry, «ML», 1926; Fuller Maitland J. A., The music of Parry and Stanford, Camb., 1934. *М. А. Зильберквит.*

ПЮНЬО (Pugno) Рауль (23 VI 1852, Монруж, близ Парижа — 3 I 1914, Москва) — франц. пианист, органист и композитор. По национальности итальянец. Учился в Парижской консерватории (1866—69) у Ж. Матиаса (фп.) и А. Тома (композиция). Участник Парижской Коммуны 1871. Церк. органист (1871—92) и капельмейстер (с 1878) в Париже. С 1892 преподавал в Парижской консерватории (до 1896 профессор по классу гармонии, в 1896—1901 — по классу фп.).

Дебютировал как пианист в возрасте 41 года в концерте Парижской консерватории, быстро завоевав мировую известность (в концертах играл только по нотам). С 1896 выступал также в ансамбле со скрипачом Э. Изаи. Гастролировал в странах Европы, в США, в России (умер во время конц. поездки). Игра П. отличалась технич. блеском, мягкостью туше, элегантностью, большой ритмич. свободой (частое применение tempo rubato); особенности его интерпретаций отразились в его редакциях произв. Ф. Шопена и Ж. Масснe. Большое место в репертуаре П. занимали соч. С. Франка, Шопена. Имеются многочисл. грамзаписи исп. им соч. К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Листа и др. Автор муз. произв. традиционного характера, инструктивных пособий «Искусство работать за фортепиано» («L'art de travailler le piano. Etude des gammes», 1908) и «Уроки, записанные Раулем Пюньо. Шопен» («Les leçons écrites de Raul Pugno. Chopin», 1910).

Соч.: оперы (комич.) — Нинетта (1882, Париж), Двойник (Le Sosie, 1887), Червонный валет (Le Valet de coeur, 1888), Возвращение Улисса (Le Retour d'Ulysse, 1889, Париж); оперетты — Призвание Мариуса (La Vocation de Marius, 1890, Париж); балеты — Мальчик-с-пальчик (Le petit poucet, 1891, Париж), Бабочки (Les Papillons, 1884, Лондон), пантомима Канатная плясунья (La Danseuse de corde, 1892, Париж); оратория Воскрешение Лазаря (La Résurrection de Lazare, 1879); сюита для орк.; концертштюк для фп. с орк. (1900); соната и др. пьесы для фп.; романсы и песни; музыка к драм. спектаклю «Мёртвый город» («La Ville morte» Г. д'Аннунцио; закончена Н. Буланже).

Лит.: Schonberg H. C., The great pianists, N. Y., 1963, с. 13, 267, 269, 270—72, 381. *Г. М. Коган.*

ПЯРТ Арво Аугустович (р. 11 IX 1935, г. Пайде) — сов. композитор. Окончил в 1963 Таллинскую консерваторию по классу композиции у Х. Эллера. В творчестве преобладают симф. жанры.

Соч.: для солистов хора и орк.— кантата Наш сад (Meie aed, сл. Э. Рауда, для детского хора и орк., 1959), Поступь мира (Maailma samm, сл. Э. Ветемаа, для чтеца, солиста, смешанного хора и симф. орк., 1961), Кредо (для фп., смеш. хора и симф. орк., 1968), симфония-кантата Песнь к Возлюбленной (сл. Ш. Руставели, 1973); для орк.— 3 симфонии (Полифоническая, 1964; 1966; 1971), Некролог (1960), Perpetuum mobile (1963), Коллаж на тему BACH (1964), Cantus (памяти Б. Бриттена, 1977); Pro et contra (для влч. и симф. орк., 1966), Tabula rasa (для 2 скр. и струн. орк., 1977); камерно-инстр. ансамбли — струн. квартет (1959), Квинтетино для духовых (1964), Musica syllabica для 12 инструментов (1964); для голосов соло, хора и ансамбля инструментов — цикл Tintinnabuli (1976), Missa sillabica (1977), Страсти по Иоанну (1977); для фп.—2 сонатины (1958, 1959), Партита (1959), Диаграммы (1964); Сольфеджио для смеш. хора; музыка к кинофильмам. *А. В. Хирвесоо.*

ПЯТИГО́РСКИЙ Григорий Павлович (17 IV 1903, Екатеринослав, ныне Днепропетровск — 6 VIII 1976, Лос-Анджелес) — амер. виолончелист. Сын музыканта. Учился игре на виолончели с 7 лет. С 1914 занимался у А. Э. Глена в Моск. консерватории. С 16 лет солист оркестра балета Большого т-ра в Москве. В 1919 с успехом дебютировал в симф. концерте с оркестром этого т-ра (соло в «Дон Кихоте» Р. Штрауса, дир. Г. Фительберг). Одноврем. играл в первом сов. струн. квартете им. Ленина. С 1921 жил за границей. В 1923 пользовался в Лейпциге консультациями Ю. Кленгеля. С 1924 1-й виолончелист оркестра Берлинской филармонии (рук. В. Фуртвенглер). Со 2-й пол. 1920-х гг. выступал с крупнейшими дирижёрами (А. Тосканини, Б. Вальтером, О. Клемперером, Ф. Фуртвенглером, Р. Штраусом, С. А. Кусевицким, Ш. Мюншем, Ю. Орманди, Л. Бернстайном и др.) и как ансамблист (с пианистами — С. В. Рахманиновым, Арт. Рубинштейном, А. Шнабелем, В. Горовицем и др.; со скрипачами — Б. Губерманом, Дж. Сигети, К. Флешем, Н. Мильштейном, Я. Хейфецем и др.). С 1929 жил в США. В 1941—49 преподавал в Муз. ин-те Кёртис (Филадельфия), в 1957 — в Бостонском ун-те, с 1958 — в ун-те Юж. Калифорнии (Лос-Анджелес). Среди учеников — Л. Парнас, Д. Дейвис, Л. Лессер, С. Кейтс, Н. Розен и др. виолончелисты, ставшие лауреатами разл. конкурсов, в т. ч. им. П. И. Чайковского в Москве. Возглавлял отдел камерной музыки на фестивалях в Беркшире (США). В 1962 и 1966 чл. жюри 2-го и 3-го Международных конкурсов им. П. И. Чайковского в Москве.

Один из крупнейших виолончелистов мира, П. обладал редким по красоте звуком и совершенной техникой. С его именем связано новое исполнит. направление в совр. виолончельном иск-ве, объединяющее романтич. приподнятость с классич. строгостью интерпретации и философской углублённостью. Для П. написаны концерты и др. произв. И. Ф. Стравинским, С. С. Прокофьевым, П. Хиндемитом, У. Уолтоном, Д. Мийо, Э. Блохом, М. Кастельнуово-Тедеско, А. Коплендом, С. Барбером, А. Н. Черепниным, посвятившими ему свои соч. П. принадлежат виолончельные транскрипции, вошедшие в конц. репертуар совр. музыкантов. Написал воспоминания «Виолончелист» («Cellist», N. Y., 1965; фрагменты в рус. пер. в сб.: «Исполнительное иск-во зарубежных стран», вып. 5, М., 1970, с. 121—215).

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства [кн. 3]. Русская классическая виолончельная школа (1860—1917), М., 1965, с. 341—44. *А. П. Стогорский.*

ПЯТНИЦКИЙ Митрофан Ефимович [21 VI (3 VII) 1864, с. Александровка, ныне Воронежской обл.— 21 I 1927, Москва] — сов. собиратель и исполнитель рус. нар. песен. Засл. арт. Республики (1925). Основатель и рук. *Русского народного хора* (1910, с 1927 — им. М. Е. Пятницкого). Род. в семье дьячка. Учился в воронежском духовном уч-ще, одноврем. брал уроки пения у Л. М. Образцова, позднее в Москве у К. Эверарди. П. обладал красивым голосом (высокий баритон) и самобытной манерой пения. С детских лет чутко прислушиваясь к нар. песням, П. стал их знатоком и выдающимся исполнителем, особенно удавались ему воронежские песни. С 1903 чл. Муз.-этнографич. комиссии при Моск. об-ве любителей естествознания, антропологии и этнографии. Принимал активное участие в «этнографич. концертах» комиссии как исполнитель рус. нар. песен. В 1902 создал Ансамбль нар. песни (регулярно выступавший в Москве), в состав к-рого вошли певицы П. В. Козимовская, М. А. Шевченко, Р. А. Кондра и певец-бандурист В. К. Шевченко. Одноврем. П. вёл науч.-этнографич. работу. В 1904, 1910, 1920, 1925 записывал песни непосредственно от крестьян, как с голоса, так и при помощи фонографа. В 1910 создал хор из нар. певцов Воронежской и Рязанской губ., к-рым руководил до конца жизни (в числе исполнителей И. В. Колобаева и её дочери). 17 и 18 февр. 1911 (по старому стилю) в зале Благородного собрания (ныне Октябрьский зал Дома Союзов) состоялись первые концерты хора. П. рассматривал их как попытку продемонстрировать рус. песню как она существует в народе. П. включил в программы концертов хороводные песни (с игрой и пляской), игру на нар. инструментах (гусли, рожки, дудки, жалейки), сцены из нар. жизни («Крестьянская свадьба», «Вечер за околицей», «Посиделки», «Ночное»). В 1912 концерты крестьян были повторены. Они привлекли внимание крупных музыкантов. Концерты П. повысили интерес муз. общественности к рус. песне, познакомили её с хор. мастерством народа, содействовали рождению хор. коллектива нового типа, в к-ром участвовали не только певцы, но и исполнители хороводов, плясок, сцен. В условиях царской России начинание П. не получило поддержки (в 1911—14 хор дал только 10 концертов). Окт.



революция 1917 положила начало широкой деятельности коллектива; уже в сезоне 1917—1918 состоялось ок. 80 его выступлений. Работу П. поддержал и высоко оценил В. И. Ленин. После концерта хора в Кремле 22 сент. 1918 В. И. Ленин принял П. и беседовал с ним. После этого деятельность хора значительно расширилась, и он вырос в крупнейший исполнит. коллектив. По примеру Гос. рус. нар. хора имени П. в СССР и др. странах создано большое количество проф. хоров. П. осуществил фонографич. записи мн. нар. песен и инстр. наигрышей. Опубликованы: «12 русских народных песен» (Воронежской обл. Бобровского уезда, 1904), «Концерты Пятницкого с крестьянами» (20 песен, 1914), «Русские народные песни» (75 песен, в подробной расшифровке И. К. Здановича, 1950), «Русские народные песни, записанные М. Е. Пятницким» (1964).

П. собрал редчайшую коллекцию нар. инструментов, костюмов, образцов рукоделия нар. мастериц. При жизни П. в его квартире был организован «Музей русской песни»; в 1925 П. передал коллекцию в дар гос-ву. Фонографич. записи хранятся в Центр. гос. архиве кинофотофонодокументов. «Музей русской песни» стал фольклорным кабинетом хора.

В 1921—25 П. преподавал пение в 3-й студии МХТ (ныне — Т-р им. Е. Б. Вахтангова). Среди его учеников — артисты Б. В. Щукин, Б. Е. Захава, Р. Н. Симонов, Ю. А. Завадский.

Лит.: Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами, М., [1914]; Пасхалов В., М. Е. Пятницкий и история возникновения его хора, в сб.: Советская музыка, Второй сборник, М., 1944; Дорохов Г., М. Е. Пятницкий — создатель русского народного хора, Воронеж, 1950; Пропагандист русской народной песни, «СМ», 1952, № 1; Мартынов И. И., Государственный русский народный хор им. Пятницкого, ²М., 1953; Казьмин П., М. Е. Пятницкий, «СМ», 1955, № 1; его же, Страницы из жизни М. Е. Пятницкого, М., 1961; Речменский Н., Встречи с М. Е. Пятницким, «СМ», 1961, № 3; Завадский Ю., Признательность художнику, там же, 1964, № 7; Из архива М. Е. Пятницкого, там же, с. 35—40; Жильцов А., Человек-песня, «Дружба народов», 1964, № 6. *М. Д. Кацева.*

ПЯТС Рихо Эдуардович [14(26) VI 1899, Тарту — 15 I 1977, Таллин] — сов. композитор, пианист, хор. дирижёр, музыковед. Засл. деят. иск-в Эст. ССР (1947). В 1927 окончил Таллинскую консерваторию по классу композиции у А. Каппа. Занимался также по классу фп. у А. Лембы. В 1915—40 работал как пианист и муз. критик; был хор. дирижёром, преподавателем муз.-теоретич. предметов в уч. заведениях Эстонии. В 1937—44 преподавал в Таллинской учительской семинарии, в 1940—50— в Таллинской консерватории, в 1956—71 — в Таллинском пед. ин-те (с 1962 профессор). Осн. место в творчестве П. занимали хор. произв., к-рые входят в репертуар респ. хор. коллективов, а также музыка для детей. П. был видным специалистом в области детского муз. воспитания. Автор методич. пособий. Гос. пр. Эст. ССР (1948).

Соч.: муз. сказка Подземные (Maalused, 1935), дет. опера Хитрый Антс и Ванапаган (Kaval Ants ja Vanapagan, 1962); муз. комедия Парни нашего села (Meie küla poisid, 1966); для солистов, хора и орк.— кантаты, в т. ч. Пой, народ свободный (Laula vaba rahvas, сл. Д. Вааранди, 1949); для орк. — сюиты-сказки (1971, 1973); для фп.— сонатина (1956) и др. пьесы; св. 250 песен для хора; музыка к драм. спектаклям; музыка для детей, в т. ч. О чём повествуют инструменты труда (Millest räägivad tööristad, сл. Г. Юрмина, 1965), Детская музыка (1974) и др.

Лит. соч.: Muusikaline kasvatus üldhariduslikus koolis. (Metoodiline käsiraamat), Tallinn, 1962; R. Tobias, Tallinn, 1968.

Р

РА́АБ (урожд.— Б и л и к, по второму мужу — П л ю щ е в с к а я-П л ю щ и к) Вильгельмина Ивановна [13 V 1848, Аустерлиц, ныне Славков, Чехословакия — 10 (23) XI 1917, Петроград]— рус. певица (сопрано). По национальности чешка. Училась игре на скрипке в Пражской и Венской консерваториях, пению — у А. Бухгольц-Фалькони в Венской и у Г. Ниссен-Саломан в Петербургской (окончила в 1872) консерваториях. В 1871 дебютировала в партии Матильды («Вильгельм Телль» Россини) на сцене Мариинского т-ра, где прослужила до 1885 (спела 32 партии в 29 операх). В её обширном репертуаре выделялись партии в операх Р. Вагнера — Елизавета («Тангейзер»), Эльза («Лоэнгрин»), Ирина («Риенци»), а также партия Маргариты («Фауст» Гуно). Была первой исполнительницей мн. ролей в операх рус. композиторов: Наталья, Оксана, Агнеса («Опричник», 1874; «Кузнец Вакула», 1876; «Орлеанская дева», 1881, Чайковского), Ксения («Борис Годунов», 1874),Тамара, Ноэми, Алёна Дмитриевна («Демон», 1875; «Маккавеи», 1876; «Купец Калашников», 1880, Рубинштейна), Катарина («Анджело» Кюи, 1876). Среди др. партий — Людмила и Гориславa («Руслан и Людмила»), Снегурочка и Купава; Донна Анна и Эльвира («Дон Жуан»), Королева Маргарита («Гугеноты»), Джильда. Обладала тонким художеств. вкусом, безупречной музыкальностью. Мягкий, ровный, подвижный голос большого диапазона позволял ей петь драм., лирич. и колоратурные партии. Её исполнение отличалось проникновенным лиризмом и задушевностью. Несколько сдержанная игра, без внешних эффектов, была правдива и естественна. Иск-во Р. высоко ценили Ц. А. Кюи и П. И. Чайковский; А. Г. Рубинштейн разучивал с ней партию Тамары. Концертировала, пропагандируя новые произв. рус. композиторов и заруб. классику. С 1884 преподавала в Петербургской консерватории (с 1901 профессор). Среди её учеников — Н. А. Папаян.

Лит.: Ч а й к о в с к и й П. И., Музыкальная хроника. Музыкальное общество... Два образчика московской городской музыкальной критики, «Русские ведомости», 1875, 13 ноября, то же, в его кн.: Музыкально-критические статьи, М., 1953;*** [К ю и Ц. А.], [О. В. И. Рааб], «Музыкальное обозрение», 1885, 14 ноября; О. В., Памяти В. И. Рааб, «РМГ», 1918, № 1—2, с. 15—19; Г о з е н п у д А., Русский оперный театр XIX века. (1873—1889), Л., 1973. *А. П. Григорьева.*

РА́АБЕ (Raabe) Петер (27 XI 1872, Франкфурт-на-Одере — 12 IV 1945, Веймар)— нем. дирижёр и музыковед. Обучался у В. Баргиля в Высшей муз. школе в Берлине и в ун-тах Мюнхена и Йены. С 1894 дирижёр оперных т-ров в Кёнигсберге, Цвиккау, Эльберфельде, Амстердаме. В 1903—07 возглавлял симф. оркестр Ф. Кайма в Мюнхене и Мангейме, гастролировал с ним в Великобритании, Бельгии, Нидерландах. С 1907 придв. дирижёр в Веймаре, с 1910 хранитель музея Ф. Листа. В 1920—33 генерал-музик-директор в Ахене. В годы фашистского режима был президентом Имп. муз. палаты (1935—45). Автор фп. соч., хоров, песен. Среди лит. трудов Р. наибольшую известность получила монография о Ф. Листе («Franz Liszt. Leben und Schaffen», т. 1—2, 1931). Совм. с Ф. Бузони работал над изданием собр. соч. Ф. Листа (т. 1—34, Lpz., 1907—36, не завершено). Регулярно выступал со статьями в муз. журн. Почётный доктор ун-та в Кёнигсберге (1906).

Л и т. с о ч.: Die Entstehungsgeschichte der Orchesterwerke Franz Liszts, Lpz., 1916 (Diss); Grossherzog Carl Alexander und Liszt, Lpz., 1918; Kulturwille im deutschen Musikleben, Regensburg, 1936; Deutsche Meister, Regensburg, 1937; Wege zu Weber, Regensburg, 1942; Wege zu Liszt, Regensburg, 1943; Wege zu Bruckner, Regensburg, 1944.

Lит.: Festschrift zu P. Raabes 70. Geburtstag, Lpz., 1942; R ü h l m a n n F., Peter Raabe, «ZfM», 1942; V a l e n t i n E., Musiker, Mensch und Gelehrter. P. Raabe zum Gedenken, «ZfM», 1952, Jahrg 113.

РА́АБЕН Лев Николаевич [р. 19 XII 1912 (1 I 1913), Грозный]— сов. музыковед. Д-р искусствоведения (1968). В 1940 окончил Ленингр. консерваторию по классу скрипки у Ю. И. Эйдлина, в 1945 аспирантуру под рук. Б. А. Струве по истории и теории смычкового исполнительства и методике обучения игре на смычковых инструментах. С 1946 преподаёт в Ленингр. консерватории (с 1971 профессор). С 1949 ст. науч. сотрудник Ленингр. ин-та т-ра, музыки и кинематографии, в 1951—53 и с 1968 зав. сектором музыки. Автор исследований по истории рус., сов. и заруб. камерно-инстр. музыки, сов. инстр. концерта, а также работ, посв. крупнейшим мастерам смычкового исполнительства. Редактор ряда книг, среди них: «Процесс формирования виол и скрипок» Б. А. Струве (М., 1959); «А. И. Зилоти» (Л., 1963); «Шекспир и музыка» (Л., 1964); «Письма зарубежных музыкантов» (Л., 1967); «Людвиг ван Бетховен» (Л., 1970, совм. с Ю. А. Кремлёвым); Н. А. Малько. «Воспоминания, статьи, письма» (Л., 1972); сб. «Кризис буржуазной культуры и музыка» (вып. 1—3, М., 1972—1976); «Артур Никиш и русская музыкальная культура» (Л., 1975). Ответств. редактор ряда выпусков серии «Вопросы теории и эстетики музыки» (с 1962).

С о ч.: Вопросы квартетного исполнительства, М., 1956, ²1960; Скрипичные и виолончельные произведения П. И. Чайковского, М., 1958; Инструментальный ансамбль в русской музыке, М., 1961; Л. С. Ауэр, Л., 1962; Советская камерно-инструментальная музыка, Л., 1963; М. Полякин, М., 1963; Скрипка, М., 1963; Мастера советского камерно-инструментального ансамбля, Л., 1964; Жизнь замечательных скрипачей, [М.— Л., 1967]; Советский инструментальный концерт, Л., 1967; Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов, Л., 1969; Советский инструментальный концерт 1968—1975 годов, Л., 1976, и др. *В. В. Смирнов.*

РАБАНА́СТР, р а в а н а с т р о н, р а в а н а с т р, р а в а н а с т р а м, р а в а н а т т а,— инд. 2-струн. смычковый муз. инструмент. Корпус маленький, деревянный, цилиндрич., полый, дека кожаная (чаще из змеиной кожи). Сквозь корпус проходит длинная шейка в виде деревянного стержня, в верхнем конце к-рого укреплены колки. Струны шёлковые или жильные. Играют на Р. сидя, держа его перед собой вертикально. Родственные инструменты бытуют у мн. народов стран Востока.

Lит.: M a r c u s e S., Musical instruments, L., 1966, p. 436.

РАБИНО́ВИЧ Александр Семёнович [13(26) II 1900, Петербург — 14 VI 1943, Новосибирск]— сов. музыковед. Брат Н. С. Рабиновича. В 1917—18 учился на историко-филологич. ф-те Петерб. ун-та, в 1919—21 в Муз.-драм. ин-те им. Лысенко в Киеве (по фп. у Ф. М. Блуменфельда, по композиции у Б. Л. Яворского). В 1924 окончил экстерном фп. ф-т Ленингр. консерватории; в 1926 — Ленингр. ин-т истории иск-в по специальности музыковедение у Б. В. Асафьева, в 1930 — у него же аспирантуру. С 1922 преподавал историю музыки в муз. уч. заведениях Ленинграда, в 1931—33 — Тбилиси. В 1933—35 и 1940—41 в Ленингр. консерватории (с 1940 и. о. профессора). В 1933—1940 зав. сектором муз. культуры и техники Эрмитажа (здесь же организатор и участник муз.-историч. концертов), с 1940 науч. рук. Музея муз. инструментов Ленингр. ин-та истории иск-в. В 1941 работал в осаждённом Ленинграде, в 1942 был эвакуирован. Участник коллективных трудов, в т. ч. «Истории русской музыки в нотных образцах» (т. 1—3, Л.—М., 1940—52), автор мн. радиопередач. Ред. рус. изд. кн. Ж. Б. Тьерсо «Песни и празднества французской революции» (Л., 1933) и сост. комментариев к ней. Р. был крупным специалистом по истории рус. муз. т-ра доглинкинского периода.

С о ч.: Романсы Бородина, в сб.: Русский романс, М.— Л., 1930; Иосиф Гайдн, М., 1930, ²1937; Музыкально-технологические дисциплины сегодня и завтра, «СМ», 1934, № 6; Девятая симфония Бетховена, Л., 1936, ²1946; Заметки о новых квартетах П. Рязанова и В. Брунса, «СМ», 1935, № 11; Неизвестный вариант «Марсельезы» в русском нотном альбоме, в сб.: Очерки по истории и теории музыки, т. 2, Л., 1940; О некоторых неточностях в «Истории русской музыки», «СМ», 1940, № 12; Чем примечательна русская опера до Глинки, в сб.: Советская музыка, вып. 6, М., 1946; Музыкальная эмблема Отечественной войны, «СМ», 1946, № 7; Русская опера до Глинки, [вступ. ст. Е. Даттель], [М.], 1948; Избр. статьи и материалы, [вступ. ст. Д. Д. Шостаковича], М., 1959; Бетховен, в сб.: Из истории советской бетховенианы, М., 1972.

Lит.: П е к е л и с М. С., Памяти А. С. Рабиновича, «СМ», 1946, № 7; Д а т т е л ь Е., А. С. Рабинович [к 70-летию со дня рождения], в кн.: Музыкальный календарь на 1970 г., М., 1969. *Л. Г. Бергер.*

РАБИНО́ВИЧ Давид Абрамович [р. 26 VII (8 VIII) 1900, Харьков]— сов. музыковед. Чл. КПСС с 1925. В 1914—17 обучался в Петрогр. консерватории по классу фп. у Л. В. Николаева. В 1930 окончил Моск. консерваторию по классу фп. у К. Н. Игумнова. В 1930—33 зав. книжной редакцией Музгиза. В 1933—1936 консультант и и. о. начальника муз. сектора Всесоюзного Радиокомитета. В 1937 зав. отделом газ. «Музыка», в 1938—43 — газ. «Советское искусство» (с 1942—«Литература и искусство»). В 1945—47 консультант по иск-ву Совинформбюро. Автор книг, мн. критич. статей, рецензий, посв. муз.-исполнит. иск-ву, проблемам пианизма, творчеству сов. композиторов.

С о ч.: На два фронта (совм. с Л. Калтатом), «СМ», 1933, № 2; «Руслан и Людмила», М., 1933 (совм. с Калтатом), ²1935; Творчество и критика, «СМ», 1941, № 2; Второй струнный квартет Д. Кабалевского, в сб.: Московская государственная филармония, М., 1946; Дмитрий Шостакович, «Советская литература», 1947, № 8; Шестой квартет Д. Шостаковича, «СМ», 1957, № 2; Возрождённая симфония [Es-dur Чайковского], там же, 1957, № 5; Второй фортепианный концерт Д. Шостаковича, там же, 1957, № 7; Большой путь советского пианизма, там же, 1957, № 11; Камерные сочинения советских авторов, там же, 1957, № 8; Эмиль Гилельс, там же, 1959, № 3; Г. Фрид и его Четвёртый квартет, там же, 1959, № 9; Dmitry Shostakovich, М., 1959; Шопен и пианисты, в сб.: Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов, М., 1960; К возобновлению «Каменного гостя», «СМ», 1960, № 1; Играет Иосиф Гофман, там же, 1961, № 7; Мысли о листианстве, там же, 1961, № 10; Портреты пианистов, М., 1962, ²1970; Рихтер играет последние сонаты Бетховена, «МЖ», 1964, № 3; Артуро Бенедетти-Микеланджели, там же, 1964, № 15; Артур Рубинштейн, там же, 1964, № 22; Слушая клавесинщев, там же, 1965, № 13; Клаудио Аррау, там же, 1968, № 18; Эдвард Ауэр и другие, «СМ», 1973, № 9; Ойген Йохум, там же, 1974, № 11; Бернард Хайтинк, там же, 1975, № 10 и др.

Lит.: К о г а н Г., Искусство портрета, «СМ», 1963, № 3; Г а к к е л ь Л., Художник-критик, там же, 1970, № 11. *И. М. Ямпольский.*

РАБИНО́ВИЧ Николай Семёнович [24 IX (7 X) 1908, Петербург — 26 VII 1972, Ленинград]— сов. дирижёр. Брат А. С. Рабиновича. В 1931 окончил Ленингр. консерваторию по классу дирижирования у А. В. Гаука, ранее занимался у Н. А. Малько. В 1931—32 зав. муз. частью «Ленфильма»; в 1933—38 зав. муз. сектором Ленингр. комитета радиовещания. С 1938 дирижёр Ленингр. филармонии, в 1944—48 — Ленингр. Малого оперного т-ра, в 1950—57 гл. дирижёр Большого симф. оркестра Ленингр. радиокомитета (с 1953 — второй оркестр филармонии), с 1967 — Ленингр. камерного оркестра. Неоднократно дирижировал спектаклями ленингр. муз. т-ров. С 1939 преподавал в Ленингр. консерватории (с 1957 зав. кафедрой оперно-симф. дирижирования, рук. оперного и орк. классов, с 1968 профессор). Проводил междунар. семинар дирижёров в Веймаре (1970).

Р.— один из создателей сов. дирижёрской школы. Среди его учеников — известные дирижёры, лауреаты междунар. и всесоюзных конкурсов — Ю. И. Симонов, Н. А. Ярви, В. В. Катаев. Р.— дирижёр высокой исполнит. культуры. В его репертуар наряду с классич. музыкой входили произв. сов. и совр. заруб. композиторов. Студенческий оркестр Ленингр. консерватории исполнил под упр. Р. «Военный реквием» Бриттена (1965, первое исп. в СССР). Участник пост. и дирижёр классич. опер и оперетт: в оперной студии Ленингр. консерватории — «Евгений Онегин», «Пиковая дама» (обе в 1931), «Свадьба Фигаро» (1953), «Похищение из сераля» (1956); «Перикола» Оффенбаха (1966), «Кармен» (1970); в Ленингр. т-ре муз. комедии — «Парижская жизнь» Оффенбаха (1947), «100 чертей и одна девушка» Хренникова (1964); в Ленингр. т-ре оперы и балета — «Дон Жуан» (1956); в Ленингр. Малом оперном т-ре — «Риголетто»; «Цыганский барон» Штрауса (обе в 1945), «Проданная невеста» (1946); «Летучая мышь» Штрауса (1959), «Летучий голландец», «Фиделио», и др.

Один из первых дирижёров звукового кино (фильмы с музыкой Шостаковича: «Юность Максима»— 1935, «Возвращение Максима»—1937, «Выборгская сторона»— 1939, «Гамлет» —1964, и др.). Автор предисловия к кн.: «Основы техники дирижирования» Н. Малько (1965, пер. с англ.), ряда статей. Гастролировал за рубежом (ГДР).

Lит.: Современные дирижёры, сост. Л. Григорьев, Я. Платек, М., 1969; М е й л и х Е. И., Симфонический оркестр филармонии, в сб.: Ленинградская гос. филармония, Л., 1972; Музыка и музыканты Ленинграда, М.— Л., 1972; М и х е е в а Л., Памяти большого художника, в сб.: Музыка и жизнь, вып. 3, Л., 1975. *Л. Г. Бергер.*

РАБИНО́ВИЧ Яков Ильич [р. 18 II (2 III) 1900, Саратов]— сов. скрипач и педагог. Засл. арт. РСФСР (1946). Обучался игре на скрипке в Саратове у Я. Я. Гаека. В 1913—14 занимался у О. Шевчика (Прага) и Э. Изаи (Брюссель). В 1925 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки у А. И. Ямпольского, в 1929 под его рук.— аспирантуру. С кон. 20-х гг. до 1956 выступал с сольными концертами и в симф. концертах. В 1929—60 преподавал в Моск. консерватории (с 1935 профессор, в 1937—39 декан орк. ф-та). Среди его учеников — З. У. Шихмурзаева, Р. Р. Давидян. Составитель ряда методич. сб-ков, ему принадлежат ред. скр. концертов, пьес и этюдов. *И. М. Ямпольский.*

РАБО́ (Rabaud) Анри Бенжамен (10 XI, по др. источникам, 10 X 1873, Париж — 11 IX 1949, там же) — франц. композитор и дирижёр. Чл. Ин-та Франции (1918). Сын И п п о л и т а Р. (1839—1900), виолончелиста, профессора Парижской консерватории. С 1891 Р. учился в Парижской консерватории, по композиции занимался у А. Жедальжа и Ж. Массне; в 1894 получил Большую Римскую пр. за кантату «Дафна». В 1908—18 дирижёр «Гранд-Опера», в 1918—19 — Бостонского симф. оркестра, в 1920—41 директор Парижской консерватории (сменил на этом посту Г. Форе). Р. писал музыку разных жанров. Среди его опер наиболее известна комич. опера «Маруф» (по сказкам

1001 ночи, 1914). Один из первых композиторов, писавших музыку к немым кинофильмам.

Соч.: оперы, в т. ч. Дочь Роланда (La fille de Roland, 1904, Париж, «Опера комик»), Первый меч (Le premier glaive, 1908), Маруф — башмачник из Каира (Mârouf, savetier du Caire, 1914, «Опера комик»), Зов моря (L'appel de la mer, 1924, там же), Роланда и дурной мальчик (Rolande et le mauvais garçon, 1934, Париж, «Гранд-Опера»), Мартина (1947, Страсбур), Игра любви и случая (Le jeu de l'amour et du hasard, 1954, Монте-Карло); оратория — Иов (1900); для орк.— 2 симфонии (1895, 1899), симф. поэма Ночное шествие (La procession nocturne, по «Фаусту» Н. Ленау, 1899), фантазия на слав. темы (1896), дивертисмент на темы рус. песен (1899); для фп. с орк. — прелюдия и токката (изд. в 1945), Andante и др.; камерно-инстр. соч., пьесы для фп.; хоры, романсы, музыка к драм. спектаклям и кинофильмам.

Лит.: Tiersot J., Un demisiècle de musique française..., P., 1918; Ollone M., d'Henri Rabaud, sa vie et son œuvre, P., [1957]. *Г. С. Скудина.*

РАБОБ — см. *Рубоб.*

РАБЦЕВИЧОВА-ПОЗНАНЬСКАЯ (Rabcewicowa-Poznanska) Софья Казимировна — см. *Познаньская-Рабцевич* С. К.

РАВЕЛЬ (Ravel) Морис Жозеф (7 III 1875, Сибур, департамент Атлантические Пиренеи — 28 XII 1937, Париж)— франц. композитор. Почётный доктор Оксфордского ун-та (1928). Отец Р.— Пьер Жозеф Р.— выходец из Швейцарии, мать — испано-баскского происхождения.



С 7 лет обучался игре на фп., с 1887 — также гармонии, контрапункту, композиции у Ш. Рене. В 1889 Р. поступил в Парижскую консерваторию (окончил в 1905), где занимался у Антиома, позже у Ш. В. де Берио (классы фп.), Э. Пессара (класс гармонии), А. Жедальжа (класс контрапункта), Г. Форе (класс композиции). В консерваторские годы Р. увлекался музыкой Р. Шумана, Ф. Шопена, К. М. Вебера, Ф. Листа, с сер. 1890-х гг.— Э. Шабрие и Э. Сати, влияние к-рых заметно в соч. этих лет. Большое значение для Р. имело знакомство с рус. музыкой (Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин). На формирование его эстетич. вкусов оказали воздействие поэтич. «вторники» С. Малларме, вечера в салонах у Сен-Марсо и Е. де Полиньяк. Р. отличала широта интересов. Он изучал франц. живопись (восхищался импрессионистами), лит-ру (не только модную в те времена символистскую поэзию, но и классику), япон. иск-во, труды философов-просветителей 18 в.—Э. Б. де Кондильяка и Д. Дидро.

Первым опубликованным сочинением Р. был «Античный менуэт» для фп. (1895), в к-ром, несмотря на нек-рые влияния, кристаллизуется индивидуальный стиль композитора.

Начиная с 1901 Р. трижды безуспешно участвовал в конкурсе на Рим. пр. (в 1901 ему была присуждена только 2-я пр.).

1905—14 — период наиболее интенсивной творч. деятельности Р. В эти годы созданы фп. циклы «Отражения» (1905) и «Ночной Гаспар» (1908)— одна из вершин фп. музыки 20 в., сонатина для фп. (1905), «Интродукция и Allegro» для арфы, струн. квартета, флейты и кларнета (1906), вок. цикл «Естественные истории» (1906), «Испанская рапсодия» для оркестра (1907), опера «Испанский час» (1907) и др. соч. По заказу С. П. Дягилева Р. написал балет «Дафнис и Хлоя» (на либр. М. М. Фокина, 1912), музыка к-рого получила высокую оценку критики. В том же году был пост. ещё 2 балета Р.: «Сон Флорины» (на основе детской сюиты для фп. в 4 руки «Матушка-гусыня», 1908) и «Аделаида, или Язык цветов» (для этого балета Р. оркестровал фп. цикл «Благородные и сентиментальные вальсы», 1911). К 1913 относится увлечённая работа Р. над баскским фольклором. В 1914 закончил фп. трио a-moll, в к-ром ощущается баскский (и шире — испанский) колорит.
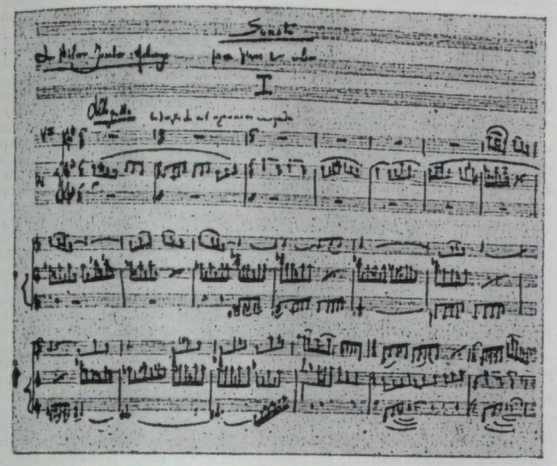
Во время 1-й мировой войны 1914—18, несмотря на освобождение от воинской повинности, Р. добровольцем вступил в действующую армию (вначале работал в госпитале, затем был шофёром грузовика Красного Креста). Весной 1917 из-за болезни был демобилизован. В 1917 он закончил фп. сюиту «Гробница Куперена», явившуюся, по словам Р., «данью уважения не только Куперену, но и всей французской музыке 18 века». Сюита посв. друзьям Р., погибшим во время войны. Это соч. открывало новый период деятельности Р. В послевоенные годы созданы его выдающиеся произв.— хореографич. поэма «Вальс» (1920) и «Болеро» (1928) для оркестра. Среди соч. 1920—30-х гг.— опера «Дитя и волшебство» (1925), рапсодия «Цыганка» (1924) и соната (1927) для скрипки с фп., «Мадагаскарские песни» (для голоса, флейты, виолончели и фп., 1926), 2 концерта для фп. с оркестром (1931); он оркестровал «Картинки с выставки» Мусоргского, выразив горячую любовь к музыке рус. композитора. В 20-е гг. Р. много выступал как пианист и дирижёр — в Амстердаме, Венеции, Вене, Будапеште, Лондоне и др. европ. городах, а также в США и Канаде. Прогрессирующая болезнь (опухоль головного мозга) постепенно лишила Р. возможности сочинять. Последнее закончено произв.— «Три песни Дон Кихота к Дульцинее» (1932).

Р.— один из крупнейших композиторов 1-й пол. 20 в. Он воспевал в своих произв. природу, «вечные идеалы» гармонии и красоты, почерпнутые из античности и эпохи Ренессанса, из сказок. Его образы всегда реальны и чужды абстрактной символики. Духовный дэндизм, ограничивая творч. кругозор Р., в то же время уберегал художника от буржуазного «царства пошлости». Ярко темпераментная музыка Р. отмечена чувством меры, сдержанностью выражения и известным интеллектуализмом.

Творчество Р. претерпело сложную эволюцию от радостного восприятия мира, упоённости красотой в ранних соч.— к драматизму последних лет. Испытав влияние эстетики импрессионизма, Р. далеко вышел за её рамки. В его творчестве переплетались разл. эстетико-стилевые тенденции: классицистская, романтико-импрессионистская и неоклассицистская (в поздний период). Названия соч. Р. чётко ориентируют слушателя, а не только настраивают на некую гамму ощущений. Он тяготеет к рельефному тематизму, в к-ром ясно ощущаются нар. истоки, к чёткому построению произв., отдавая предпочтение сонатной форме (в ряде случаев с эпизодом вместо разработки). Интерес к фольклору (французскому, испанскому и др. стран)— одна из характерных особенностей творчества Р., впервые проявившаяся уже в фп. пьесе «Хабанера» (1895, позже включена в «Испанскую рапсодию»). Гибкость, пластичность мелодич. линий идут от особенностей франц. нар. мелоса. Велика роль Р. в обновлении франц. пианизма. В виртуозно-импрессионистской фп. пьесе «Игра воды» (1901) он создал, отталкиваясь от пианистич. достижений Ф. Листа (в частности, в его пьесе «Фонтаны виллы д'Эсте»), новый тип фп. письма, к-рый был развит им впоследствии. Вместе с тем в фп. творчестве Р. устанавливается преемственность с франц. классиками 18 в. Муз. язык мн. произв. связан с испан. культурой: «Испанский час», «Испанская рапсодия», «Болеро». Опера «Испанский час» была задумана в традициях оперы-буффа (написана на почти неизменённый текст комедии М. Франк-Ноэна; прообразом оперы Р. признавал «Женитьбу» Мусоргского). Она построена на тончайшем омузыкаливании франц. речевой интонации в соответствии с чётко очерченными характерами (почти «масками») действующих лиц. Муз. язык этого произв. отличает сплав элементов «французского» и «испанского» стиля. Высот орк. мастерства достигает Р. в «Испанской рапсодии», отмеченной ладовым и ритмич. своеобразием мелодий (как правило, коротких, но очень рельефных). В основном композитор использует здесь мавритано-андалусские темы (только тема «Малагеньи» баскского происхождения). Для партитуры «Испанской рапсодии» характерны изысканность, блеск орк. красок. Высокая гармоничность, стилевое единство достигнуты в балете «Дафнис и Хлоя»—«хореографической симфонии» (по определению самого Р.), воспевающей красоту человеческих отношений, поэзию природы. В годы до 1-й мировой войны в творчестве Р. доминировала импрессионистская направленность, что проявлялось в большом внимании композитора к красочности музыки, к изысканным гармонич. средствам (отсюда — расширение аккордовой вертикали, детализация оркестровки). Начиная с фп. трио и сюиты «Гробница Куперена» в его творчестве усиливаются классицистские тенденции, под влиянием к-рых изменяется самая манера муз. письма: фигуративное движение из красочно-декоративного фона превращается в мелодическое, прежняя «многосоставная» вертикаль расщепляется. Р. провозглашает «полный отказ от обаяния гармонии ради преобладания мелодии».

Война, с её насилием, грубостью, пошлостью, царившими в окружающей жизни, вызвала появление новых образов в «Вальсе» и фп. концерте для левой руки. В «Вальсе» проведён принцип постоянного нагнетания драматизма: упоение танцем перерастает в исступление, темы трансформируются, звучат гротесково. Конец «Вальса» воспринимается трагически, как срыв в бездну.

В 20-е гг. Р. подвергся несправедливым нападкам со стороны нек-рых композиторов «*Шестёрки*», отрицавших эстетику импрессионизма. Однако «Шестёрка» «воевала» с довоенным Р., не замечая эволюции его творчества. Р. нередко опережал «Шестёрку», прокладывая пути новым стилистич. течениям (использование приёмов линеарности, политональности, полиритмии, элементов джаза). В опере «Дитя и волшебство» композитор смело ввёл мюзик-холльные сцены (фокстрот Чайника и Чашки, сцена Кота и Кошки), кинематографич. «монтаж» (сцены со старичком-задачником). В то же время в нек-рых соч. (сонаты для скрипки и виолончели, скрипки и фп., «Мадагаскарские песни») заметны следы творческой полемики с «Шестёркой».



М. Равель. Соната для скрипки и фортепьяно. Посвящена Э. Журдан-Моранж. Автограф.

В творчестве Р. большое место занимал танец. Композитор использовал разнообразные танц. жанры: менуэт, хабанеру, вальс, позднее — фокстрот, блюз (2-я часть сонаты для скрипки с фп.). Одной из вершин франц. симфонизма 20 в. является «Болеро». Предельная ясность замысла сочетается в нём с виртуозным использованием оркестра. Всё произв. построено на повторении одной темы, к-рая состоит из двух частей: первая уходит корнями в баскский фольклор, вторая — в мавритано-андалусский. В теме оневаются меняющиеся устои, варьируются ритмич. группировки, различна артикуляция, подчёркивающая интонационные подъёмы. В этом секрет неистощимого интереса для слуха протяжённой (в 34 такта) мелодии и её кажущегося бесконечным разнообразия. Развитие муз. материала совершается через тембр. В «Болеро» (как и в «Вальсе») танец служит средством «обобщения через жанр».

Р. не занимался педагогич. деятельностью, не оставил композиторской школы. Однако его творчество оказало огромное влияние на муз. культуру Франции и др. стран. Р. выступал в периодич. печати. Его статьи печатали мн. газеты и журналы, в т. ч. «Courier musical», «Revue musicale», «Société internationale de musique», «Comoedia» и др. (рус. пер. ряда статей — в кн.: Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX—начало XX вв., сост., пер., вступ. ст. А. Бушен, Л., 1972).

Основные даты жизни и деятельности

1875.— 7 III. В Сибуре в семье инженера Пьера Жозефа Р. и Марии Р. (урожд. Делуар; баскского происхождения) родился сын Морис Жозеф.

1881.— Начало занятий музыкой (обучение игре на фп. под рук. А. Гиза).

1887.— Уроки гармонии, контрапункта, композиции под рук. педагога консерватории Ш. Рене (ученика Л. Делиба).— Детские композиторские опыты (вариации на тему Р. Шумана).

1889.— Поступление в Парижскую консерваторию.— Занятия в подготовит. классе фп. у Антиома.— Первые впечатления от рус. музыки (посещение концертов во время Всемирной выставки в Париже).

1891.— Занятия в высшем классе фп. у Ш. В. де Берио, в классе гармонии у Э. Пессара.— Начало дружбы с пианистом Р. Виньесом (впоследствии исполнитель и пропагандист музыки Р.).

1893.— Первые сочинения («Гротескная серенада» для фп.). Сер. 1890-х гг.— Знакомство с Э. Шабрие, Э. Сати, увлечение их музыкой, посещение поэтических «вторников» С. Малларме.— Изучение франц. живописи, лит-ры, философии.

1897.— Занятия в классах Г. Форе (композиция) и А. Жедальжа (контрапункт).

1898.— 5 III. Публичный дебют Р.: исп. в концерте Нац. муз. об-ва пьес для 2 фп.— «Хабанеры» и «Среди колоколов».

1899.—27 V. Выступление Р. как дирижёра с исп. своей увертюры «Шехеразада».

Кон. 90-х гг.— Знакомство с музыкой К. Дебюсси, преклонение перед его мастерством.

1901—03.— Участие в конкурсах на Римскую пр. (в 1901 получил 2-ю пр. за кантату «Мирра»).— Исп. Виньесом (1901) фп. цикла «Игра воды». Большой успех у широкой публики, непризнание официальной критикой.

1902.— Создание художеств. кружка «апашей», объединившего артистич. молодёжь Парижа (Р.— один из деятельных участников).

1904.— Исп. в концерте Нац. муз. об-ва квартета F-dur, посв. Форе. Скептич. отзывы критики, высокая оценка музыки Р. композиторами В. д'Энди и Дебюсси.

1905.— Возмущение передовых музыкантов консервативностью жюри, не допустившего Р. к участию в конкурсе на Рим. пр. («дело Р.».)— Смещение с поста директора консерватории Т. Дюбуа и назначение Форе.— Окончание консерватории.

1906.— Начало работы над оперой «Потонувший колокол» («Cloche engloutie», по Г. Гауптману; впоследствии эскизы оперы использованы во 2-й части оперы «Дитя и волшебство»).— Бурная дискуссия (т. н. «второе дело Р.») вокруг музыки Р. в связи с исп. вок. цикла «Естественные истории». — Морское путешествие.— Создание «Испанской рапсодии».

1907.— Историч. концерты рус. музыки в Париже. Начало плодотворного сотрудничества с С. П. Дягилевым, М. М. Фокиным, А. Н. Бенуа, М. А. Олениной-Д'Альгейм, И. Ф. Стравинским, балеринами Н. Трухановой и И. Рубинштейн.

1910.— Основание Независимого муз. об-ва (Р., будучи одним из основателей, предоставил об-ву право первого исполнения своих соч.).

1912.—8 VI. Премьера балета «Дафнис и Хлоя» в т-ре «Шатле» (Дафнис — В. Ф. Нижинский, Хлоя — Т. П. Карсавина).
1913—14.— Работа совм. со Стравинским (по предложению Дягилева) над партитурой оперы Мусоргского «Хованщина» для пост. в Париже (не исп., рукопись не сохранилась).— Поездка в Женеву, Лион, Сен-Жан-де-Люз (Испания). Интерес к испан. фольклору.
1915, осень — нач. 1917.— Пребывание Р. в армии (работа в госпитале; водитель грузовика Красного Креста на фронте).
1920.— Переезд из Парижа в пригород Монфор-л'Аморн (дом Р. становится местом интереснейших встреч), образование «монфорской школы» во главе с Р. (М. Деляж, А. Ролан-Манюэль, В. Уильямс).— Отказ Р. от ордена Почётного легиона как выражение последовательного неприятия им официальных почестей.
1922.— Работа по заказу С. А. Кусевицкого над оркестровкой «Картинок с выставки» Мусоргского.
Кон. 1922—23.— Многочисл. конц. турне (Амстердам, Венеция, Лондон).
1923.— Работа по заказу оперного т-ра в Монте-Карло над оперой «Дитя и волшебство» (премьера в 1925).
1928.— Конц. поездка по США и Канаде, выступления в качестве дирижёра, пианиста.— 20 XI.Пост. в т-ре «Гранд-Опера» балета на музыку «Болеро» (исп. И. Рубинштейн).— Присуждение Р. звания почётного доктора Оксфордского ун-та.
1930-е гг.— Фестиваль из произв. Р. в Биаррице, установление мемориальной доски на доме, где он родился, и присвоение его имени набережной, где находился этот дом.— Намерение Р. написать оперу о Жанне д'Арк (замысел не осуществлён).— Создание по просьбе австр. пианиста П. Витгенштейна, потерявшего на фронте правую руку, фп. концерта для левой руки (исп. в янв. 1932).
1932.— Конц. поездка с М. Лонг по странам Центр. Европы.— Триумфальный приём.— Создание «Трёх песен Дон Кихота к Дульсинее».
1933.— II. Интервью амер. журналу «The Etude», выразившее творч. кредо Р.
1934.— Начало быстро прогрессировавшего заболевания (опухоль мозга).
1935.— Последнее путешествие в Испанию и Марокко.
1937.— 19 XII. Операция.—28 XII. Смерть Р. в Париже.

Соч.: оперы — Испанский час (L'heure espagnole, комич. опера, либр. М. Франк-Ноэна, 1907, пост. 1911, т-р «Опера комик», Париж), Дитя и волшебство (L'enfant et les sortilèges, лирич. фантазия, опера-балет, либр. Г. С. Колет, 1920—25, пост. 1925, Монте-Карло); балеты — Дафнис и Хлоя (хореографич. симфония в 3 частях, либр. М. М. Фокина, 1907—12, пост. 1912, т-р «Шатле», Париж), Сон Флорины, или Матушка-гусыня (Ma mère l'oye, на основе фп. пьес того же названия, либр. Р., пост. 1912 «Т-р искусств», Париж), Аделаида, или Язык цветов (Adelaïde ou Le langage des fleurs, на основе фп. цикла Благородные и сентиментальные вальсы, либр. Р., 1911, пост. 1912, т-р «Шатле», Париж); кантаты — Мирра (1901, не опубл.), Альсион (1902, не опубл.), Алиса (1903, не опубл.); для орк.— увертюра Шехеразада (1898), Испанская рапсодия (Rapsodie espagnole: Прелюдия ночи — Prélude à la nuit, Малагенья, Хабанера, Феерия; 1907), Вальс (хореографич. поэма, 1920), Вечер Жанны (L'éventail de Jeanne, вступит. фанфары, 1927), Болеро (1928); концерты с орк. — 2 для фп. (D-dur, для левой руки, 1931; G-dur, 1931); камерно-инстр. ансамбли — 2 сонаты для скр. и фп. (1897, 1923—27), Колыбельная на имя Форе (Berceuse sur le nom de Fauré, для скр. и фп., 1922), соната для скр. и влч. (1920—22), фп. трио (a-moll, 1914), струн. квартет (F-dur, 1902—03), Интродукция и Allegro для арфы, струн. квартета, флейты и кларнета (1905—06); для фп. в 2 руки — Гротесковая серенада (Sérénade grotesque, 1893), Античный менуэт (Menuet antique, 1895, также орк. вариант), Павана усопшей инфанте (Pavane pour une infante défunte, 1899, также орк. вариант), Игра воды (Jeux d'eau, 1901), сонатина (1905), Отражения (Miroirs: Ночные бабочки — Noctuelles, Грустные птицы — Oiseaux tristes, Лодка в океане — Une barque sur l'océan (также орк. вариант), Альборада, или Утренняя серенада шута — Alborada del gracioso (также орк. вариант), Долина звонов — La vallée des cloches; 1905), Ночной Гаспар (Три поэмы по Алоизиусу Бертрану, Gaspard de la nuit, trois poèmes d'après Aloysius Bertrand, цикл известен также под назв. Призраки ночи: Ундина, Висельница — Le gibet, Скарбо; 1908), Менуэт на имя Гайдна (Menuet sur le nom d'Haydn, 1909), Благородные и сентиментальные вальсы (Valses nobles et sentimentales, 1911), Прелюд (1913), В манере... Бородина, Шабрие (A la manière de... Borodine, Chabrier, 1913), сюита Гробница Куперена (Le tombeau de Couperin, прелюд, фуга (также орк. вариант), форлана, ригодон, менуэт (также орк. вариант), токката, 1917); для фп. в 4 руки — Матушка-гусыня (Ma mère l'oye: Пляска Красавиц, спящей в лесу — Pavane de la belle au bois dormant, Мальчик-с-пальчик — Petit poucet, Дурнушка, императрица Пагод — Laideronnette, impératrice des Pagodes, Красавица и Чудовище — La Belle et la Bête, Сказочный сад — Le jardin féerique; 1908), Фронтиспис (1919); для 2 фп.— Слуховые пейзажи (Les sites auriculaires: Хабанера, Сувенир полишинеля — Entre cloches; 1895—1896); для скр. с фп.— вступ. фантазия Цыганка (Tzigane, 1924; также с орк.); хоры — Три песни (Trois chansons, для смеш. хора a cappella, сл. Р.: Наполетта, Три чудо-птицы райских кущ — Trois beaux oiseaux du paradis, Ронсар; 1916); для голоса с орк. или инстр. ансамблем — Шехеразада (с орк., сл. Т. Клингсора, 1903), Три поэмы Стефана Малларме (с фп., струн. квартетом, 2 флейтами и 2 кларнетами: Вздох — Soupir, Тщетная мольба — Place futile, На круче скалы куна лихого — Surgi de la croupe et du bond; 1913), Мадагаскарские песни (Chansons madécasses, с флейтой, влч. и фп., сл. Э. Д. Парни: Нахандова, Aya!—Aoua!, Хорошо улечься в зной—Il est doux; 1926); для голоса с фп.— Баллада о королеве, умершей от любви (Ballade de la reine morte d'aimer, сл. Маре, 1894), Мрачный сон (Un grand sommeil noir, сл. П. Верлена, 1895), Святая (Sainte, сл. Малларме, 1896), Две эпиграммы (сл. Маро, 1898), Песня прялки (Chanson du rouet, сл. Л. де Лиля, 1898), Угрюмость (Si morne, сл. Э. Верхарна, 1899), Плащ цветов (Manteau de fleurs, сл. Граволле, 1903, также с орк.), Рождество игрушек (Le Noël des jouets, сл. Р., 1905, также с орк.), Великие ветры, пришедшие из-за моря (Les grands vents venus d'outre—mer, сл. А. Ф. Ж. де Ренье, 1906), Естественные истории (Histoires naturelles, сл. Ж. Ренара, 1906, также с орк.), На траве (Sur l'herbe, сл. Верлена, 1907), Вокализ в форме Хабанеры (1907), 5 народных греческих мелодий (пер. М. Кальвокоресси, 1907), нар. песни (испанская, французская, итальянская, еврейская, шотландская, фламандская, русская; 1910), Две еврейские мелодии (1914), Ронсар — своей душе (Ronsard à son âme, сл. П. де Ронсара, 1924), Мечты (Reves, сл. Л. П. Фарга, 1927), Три песни Дон Кихота к Дульсинее (Don Quichotte à Dulciné, сл. П. Морана, 1932, также с орк.); оркестровки — Антар, фрагменты из симф. сюиты «Антар» и оперы-балета «Млада» Римского-Корсакова (1910, не опубл.), Прелюд к «Сыну звёзд» Сати (1913, не опубл.), Ноктюрн, Этюд и Вальс Шопена (не опубл.), «Карнавал» Шумана (1914), «Помпезный менуэт» Шабрие (1918), «Сарабанда» и «Танец» Дебюсси (1922), «Картинки с выставки» Мусоргского (1922); перелож. (для 2 фп.) — «Ноктюрны» и «Прелюдия к „Послеполудню Фавна"» Дебюсси (1909, 1910).

Лит.: Каратыгин В., Морис Равель, «Вестник театра и искусства», 1922, № 7, 10, то же, в его кн.: Избранные статьи, М.—Л., 1965; Сабанеев Л., Морис Равель, М., 1924; Прокофьев С. С., Морис Равель, «Советское искусство», 1938, 4 янв., то же в сб.: С. С. Прокофьев, Материалы, документы, воспоминания, М., 1961; К. К., Памяти Мориса Равеля, «СМ», 1938, № 3; Катала Ж., Размышления о Равеле, там же, 1955, № 7; Крейн Ю., Морис Равель, там же, 1957, № 12; его же, Симфонические произведения Мориса Равеля, М., 1962; его же, Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля, М., 1966; Цыпин Г. М., Морис Равель, М., 1959; Равелиана, «СМ», 1962, № 12; Альшванг А., Произведения К. Дебюсси и М. Равеля, М., 1963; Ступель А., Морис Равель, Л., 1964, [2]1975; Шнеерсон Г., М. Равель, в его кн.: Французская музыка XX века, М., 1964,[2] 1970; Косачева Р., М. Равель и его русские контакты, в сб.: Из истории зарубежной музыки, М., 1971; Энтелис Л., Морис Равель, в кн.: Силуэты композиторов XX века, Л., 1975; Смирнов В., Морис Равель, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 14, Л., 1975; Зарубежная музыка XX века, ред., сост. и коммент. И. В. Нестьева, М., 1975; Roland-Manuel A., Maurice Ravel et son œuvre, P., 1914; его же, M. Ravel et son œuvre dramatique, P., 1928; Cortot A., M. Ravel, в кн.: La musique francaise de piano, 2 série, P., 1932, [2]1944; «La Revue musicale», 1938, decembre (№ посв. Р.); Jourdan-Morange H., Perlemuter V., Ravel d'après Ravel, Lausanne, [1953], то же, L., [1957] (рус. пер.— Журдан-Моранж Э., Перлмютер В., Равель о Равеле, в кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 3, сост., вступ. ст., ред. Г. Эдельмана, М., 1967); Le catalogue de l'œuvre de M. Ravel, P., 1954; Chalupt R., Ravel au miroir de ses lettres. Correspondance réunie par M. Gérar et R. Chalupt, P., 1956 (рус. пер.—Жерар М., Шалю Р., Равель в зеркале своих писем, вступ. ст., ред., прим. Г. Филенко, Л., 1962); Van Ackère J., M. Ravel, [P.], 1957; Myers R. H., Ravel, N. Y.—L., 1960; Demuth N., Ravel, N. Y., 1962; Jankélévitch V., Ravel, [P., 1965]; Stuckenschmidt H. H., M. Ravel. Variationen über Person und Werk, Fr./M., 1966; Holzknecht V., Maurice Ravel, Praha—Brat., 1967; Orenstein A., Ravel. Man and musician, N. Y., 1975.

В. В. Смирнов.

РАВНОМЕ́РНО-ТЕМПЕРИ́РОВАННЫЙ СТРОЙ — см. *Темперация*.

РА́ГА (санскр. — рага, хинди и бенгальский — раг, тамильский — прагам) — один из видов инд. музыки, характерные особенности и манера исполнения к-рого формировались в течение мн. веков. Термин «раг» употребляется в разл. значениях, в основном сводящихся к двум категориям — структурной и эмоциональной; он подразумевает не только своеобразную форму муз. произв. этого стиля, но и столь же специфич. характер исполнения муз. звуков (свар) с их ладовыми особенностями и окраской (варна). Слово «Р.» имеет множество значений, наиболее важные среди к-рых «цвет», «оттенок», «желание», «страсть», «стремление», «любовь», «печаль», «страдание», «боль», «зависть», «злоба», «жадность», «тон», «мотив», «песня». Многообразие эмоциональных состояний передаётся с помощью разл. способов окраски звука. Р. демонстрируют зависимость, существующую между принципами формообразования и характером исполнения. Записи инд. музыки, сделанные в совр. европ. нотации, не соответствуют её живому звучанию, т. к. не отражают мн. важные особенности пения и игры на муз. инструментах, отличающие исполнительскую манеру инд. музыкантов и остающиеся вне рассмотрения европ. исследователями. Однако именно при непосредственном прослушивании Р. обнаруживается их лад-интонационное и колористич. своеобразие. Хотя Р. относятся к древним формам музицирования, они создаются и исполняются и в 20 в.; Р. передаются как устно, так и нац. нотным письмом — сварлипи. Нотное письмо соответствует особенностям инд. музыки; наиболее точно им фиксируются тембр и ритм удар. инструментов, сопровождающих исполнение Р.

Р. основывается на том или ином звукоряде, к-рый называется тхат и включает семь, шесть или пять звуков. В тхате выделяются два осн. звука — вади и подчинённый ему самвади, к-рые исполняются на тампуре в виде бурдона. Звуки, составляющие тхат, могут быть как диатонич., так и хроматич. ряда; однако подобное разделение на диатонику и хроматику отвечает только европ. ладовому мышлению. Различают также тхат в восходящем (арох) и нисходящем (авох) движении. Помимо звукоряда, Р. характеризуют особые группы звуков — интонации (пакар). Каждому Р. соответствует также определ. ритм (тал), характерный для сопровождения на табла или мридангаме.

Одной из важнейших особенностей инд. Р. является их интервалика. Минимальное расстояние между звуками называется *шрути*; в октаве содержится 22 шрути, к-рые в нотном письме не фиксируются. Как и мелодич. развитие, шрути импровизируются, отражая эмоциональный характер исполнения. Однако импровизация подразумевает соблюдение интонационных норм данного Р. В 20 в. нек-рые музыканты вносят в исполнение одного Р. элементы других Р. Шри Нивас высказался за применение в них даже 12-звукового ряда.

Начало Р. (алап) исполняется певцом (певицей) или исполнителем на вине, ситаре, сарангi, дильрубе, сароде, бансури в сопровождении тампура. Певец вокализует на «а» или к.-л. слог, напр. «та», «на», «ри», «нара», «нэнэри» и др. В начальной части Р. излагается осн. интонационный материал, а также содержится обращение к слушателям (слово «алап» означает «разговор», «беседа»). В этом разделе исполнитель демонстрирует знание всех особенностей Р. Алап — наиболее древняя форма музицирования, сохранившаяся до 20 в.; она отличается импровизационностью, свободой мелодич. развития, метра и ритма.

Второй крупный раздел Р. начинается игрой на табла или мридангаме, на к-рых воспроизводится принадлежащий данному Р. ритм. Этот раздел включает неск. частей, носящих самостоят. названия — стхай и, антра, санчари, абхог. Мелодич. материал алапа получает дальнейшее развитие: постепенно захватываются более высокие регистры, осн. интонац. группы (пакар) вариационно видоизменяются; в моменты наивысшего эмоционального накала могут возникнуть полиметрич. эпизоды. Разнообразные типы муз. структур могут создаваться импровизационно, в процессе исполнения; так, напр., в санчари нередко возвращается интонационный материал стхайи; в абхоге разрабатывается материал антра, но в ускоренном темпе. Во всех разделах сохраняются тхат и соответствующие данному Р. мелодич. обороты, к-рые варьируются по желанию исполнителя. Подобный тип развития называется тан («растяжение»). Нек-рые особенности Р. зависят от мастерства и индивидуальности исполнителя; так, напр., не обязательно присутствие всех упомянутых частей Р. Существует также различие в исполнении Р. на юге и на севере Индии, что, по-видимому, обусловлено влиянием мусульманского муз. иск-ва на северную традицию.

Исполнение каждого Р. приурочено к определ. времени суток, делящихся на 8 трёхчасовых отрезков (прахар или пахар); Р. различают также по сезонам года. Выдающиеся исполнители Р.: Тансен (16 в.) — легендарный исполнитель алапов; Рави Шанкар, выступающий вместе с Али Акбаром и Гиан Гхошем; Вишну Дигамбар Полускар, Дабир Кхан, Кумар Гандхарва, Нараяна Менон, Лакшми Нараян Гарга и др.

Лит.: Сиянвер Л., Музыка Индии, М., 1958, с. 39—49; Виноградов В. С., Индийская рага, М., 1976; Gangoly O., Rāgas and rāginis, v. 1—2, Calcutta, 1934—35, то же, Bombay, 1948; Bandopadhyaya S. P., The origin of raga, Delhi, 1946; его же, The musik of India, Bombay, 1958; Danielou A., Northern Indian musik, v. 1—2, Calcutta—L., 1949—54; Ayar C. S., The grammar of South Indian (Karnatic) music, Madras, 1939, [2]1951; Sambamoorthy P., South Indian musik, [3]Madras, 1958; «Сангит-вишард» («Музыкальный ученый»), Hatharas, 1958; «Сангит сагар» («Океан музыки»), Hatharas, 1959.

М. А. Осокин.

РАГЛС, Рэглс (Ruggles) Карл (Чарлз) (11 III 1876, Марион, шт. Массачусетс—24 X 1971, Беннингтон, шт. Вермонт)— амер. композитор. Чл. Нац. ин-та иск-в и лит-ры (1954). Обучался у Ф. Уинтерница и К. Тимнера (скрипка) и у Дж. Клоза (муз.-теоретич. предметы) в Бостоне, по композиции занимался под рук. У. Сполдинга и Дж. К. Пейна в Гарвардском ун-те (1903—07). С 1907 преподавал композицию в консерватории и руководил гор. симф. оркестром в Уиноне (Миннесота). С 1917 жил в Нью-Йорке, временами в Арлингтоне (Вермонт). Уничтожил все свои ранние соч., в т. ч. принятую к пост. в «Метрополитен-опера» оперу «Затонувший колокол» («Sunken bell», по Г. Гауптману), над к-рой работал 13 лет. В 20-е гг. создал свои первые зрелые произв. (симф. сюиты «Порталы», «Люди и ангелы»). Р. был одним из создателей Междунар. гильдии (1921—27) и Панамериканской ассоциации (с 1926) композиторов. С 1937 преподавал композицию в ун-те Майами. С кон. 40-х гг. занимался гл. обр. живописью (участвовал в крупнейших выставках, был другом Р. Кента и др. видных художников). В 1957 поселился в Арлингтоне, с 1966 жил в Беннингтоне. В 1966 Боудойнским колледжем (шт. Мэн) проведён фестиваль в честь Р. в связи с его 90-летием, на к-ром были исполнены мн. его произв. Соч. Р., осн. на муз. традициях Новой Англии (см. *Соединённых Штатов Америки музыка*), отличаются благородством стиля, суровостью, сконцентрированной внутренней энергией; близки к музыке Ч. Айвса, высоко ценившего Р. Они строятся на свободном сопоставлении драм. эпизодов с напряжённо переплетающимися мелодич. линиями и фрагментов просветлённо-лирич. характера.

Соч.: для орк.— пьесы Ступающий по солнцу (Sun-treader, 1932), Органум (1945—49, неск. ред.; также для фп.), Порталы (Portals, для струн. орк. или ансамбля, 1926); для камерно-инстр. ансамбля— «симф. сюиты»: Люди и ангелы (Men and angels, для 5 труб и басовой трубы, 1922; также для 4 скр., 3 влч. или 4 труб и 3 тромбонов, 1939), Люди и горы (Men and mountains, 3 ч., 1924; орк. ред. 1936, 2-я ч. в виде отд. произв.—Сирень —Lilacs); Глас, вопиющий в пустыне (Vox clamans in deserto, для голоса и камерного ансамбля, 1925); для фп.—4 песнопения (Evocations, 1945, 2-я ред.1954, орк. ред. 1971), Полифонич. композиции для 3 фп. (1940); для голоса с фп.— цикл Игрушки (Toys, для сопрано, 1919) и др.

Лит.: Seeger C., Carl Ruggles, «MQ», 1932, № 4; Harrison L., About Carl Ruggles, N. Y., 1946; Peterson T. E., The music of Carl Ruggles, Wash., 1967 (Diss.).

Дж. К. Михайлов.

РАДЖА́БИ, Раджабов Юнус [23 XII 1896 (5 I 1897), Ташкент — 23 IV 1976, там же] — советский композитор-мелодист. Нар. арт. Узб. ССР (1953). Академик АН Узб. ССР (1966). Деп. Верх. Совета Узб. ССР 5-го созыва. В 1919 окончил Ташкентскую нар. консерваторию как певец и исполнитель на нар. инструментах. Учителями Р. были также Х. Абдулазиз, Г. Ташмухамедов, Д. Халим-Ибадов, Ш. Шоумаров. В 1925—27 муз. рук. Самаркандского муз.-драм.

т-ра, в 1927—53 худ. рук. оркестра нар. инструментов Радио (Ташкент), в 1942—45 муз. рук. Янги-Юльского т-ра муз. драмы, в 1945—76 рук. нац. ансамбля Радио (Ташкент). Творчество Р. тесно связано с узб. муз. фольклором. Автор оперы «Зайнаб и Аман» (совм. с Б. И. Зейдманом, Д. Закировым, Т. Садыковым, 1958, пост. 1965, Узб. т-р оперы и балета, Ташкент), муз. драм «Месть» («Касос», совм. с Б. Б. Надеждиным, 1941, Т-р им. Мукими), «Кучкар Турдыев» (совм. с Н. Н. Мироновым, 1942, Янги-Юльский т-р муз. драмы), «Муканна» (совм. с Г. А. Мушелем, 1943, там же), «Фархад и Ширин» (совм. с Надеждиным, 1947, Т-рТашсовета), «Фархад и Ширин» (совм. с Мушелем, 1954, Т-р им. Мукими), «Навои в Астрабаде» (1969, Т-р им. Мукими), муз. комедии «Сын женится» (совм. с Зейдманом и С. А. Юдаковым, 1964, Т-р им. Мукими), пьес для оркестра узб. нар. инструментов и узб. ансамбля песни и пляски, хоров, песен, романсов и др. Записал и издал многие (св. 1500) произв. узб. нар. музыки — «Узбекские народные песни» (т. 1—5, 1955—69), «Шашмаком» (т. 1—6, 1966—75). В 1953—54 преподавал в Ташкентской консерватории. Гос. пр. Узб. ССР (1971).

Лит.: Пути развития узбекской музыки. Сб. ст., Л.—М., 1946; Ахмедов М., Юнус Раджабий, Ташкент, 1967.

М. Ш. Ахмедов.

РАДЗИВИ́ЛЛ (Radziwiłł) Антони Хенрык (13 VII 1775, Вильнюс — 7 IV 1833, Берлин)— польский композитор, виолончелист, меценат. С 1795 жил в Берлине, где его дом стал важным центром культурной жизни. С 1815 наместник прусского короля в Великом княжестве Познанском. Поддерживал отношения с И. В. Гёте и Л. Бетховеном, к-рый посв. Р. «Именинную» увертюру ор. 115. Ф. Шопен написал для Р. полонез ор. 3 и посв. ему трио ор. 8. Р.— автор музыки к «Фаусту» Гёте (1810—31, изд. 1835, Берлин); в ней впервые в польской музыке для т-ра проявились романтич. тенденции. В увертюре к «Фаусту» Р. использовал фугу c-moll В. А. Моцарта. Написал также музыку к 9 песням из «Вильгельма Мейстера» Гёте (изд. в 1815 в Петербурге) и ряд романсов, вок. дуэтов и трио; популярностью пользовались его песни, предназначенные для берлинского «Лидертафеля» К. Цельтера, а также полонезы для фп.

Лит.: Бэлза И., История польской музыкальной культуры, т. 2, М., 1957; Schmidt J. P., Fürst Anton Radziwill, «Allgemeine Musikalische Zeitung», 1833, № 17; Jachimecki Z., Poźniak W., Antoni Radziwiłł i jego muzyka do «Fausta», Kr., 1957.

И. И. Свирида.

РАДИО́ЛА (от радио)— радиотехнич. аппарат, в к-ром совмещены приёмник вещательных программ и электропроигрыватель граммофонных пластинок. В Р. применяется единый усилитель звуковых частот, использующийся как при приёме радиопередач, так и при прослушивании грамзаписей. Наиболее компактной является конструкция Р., в к-рой в одном блоке располагаются все её компоненты, включая и динамич. громкоговоритель или неск. громкоговорителей. Такие Р. получили широкое распространение в СССР. В стереофонич. Р. единый блок обычно составляют радиоприёмник и электропроигрыватель, тогда как громкоговорители монтируются в 2 отд. акустич. колонках («Виктория» и др.). В нек-рых совр. конструкциях стереофонич. Р. электропроигрыватели (без усилителя) также составляют отд. блок устройства («Эстония-стерео»). В заруб. конструкциях чаще всего в виде отд. блоков оформляются радиоприёмник без усилителя звуковых частот, усилитель звуковых частот, электропроигрыватель без усилителя и акустич. колонки. В СССР выпускаются также аппараты, представляющие собой комбинацию радиоприёмника с магнитофоном, — магнитолы, а также с магнитофоном и электропроигрывателем — магниторадиолы.

РАДИЧ (Радић) Душан (р. 10 IV 1929, Сомбор)— серб. композитор (Югославия). Окончил в 1954 Муз. академию в Белграде по классу композиции у М. Живковича, совершенствовался у Д. Мийо и О. Мессиана в Париже (1957—58). Наиболее значительны вок.-инстр. соч., в т. ч. «Список» («Списак», для 2 жен. голосов и 11 инструментов, 1956) и кантата «Башня черепов» («Ћеле-кула», 1957; Октябрьская пр., 1959). Опираясь на традиции нац. муз. фольклора, применяет совр. средства письма. Достигает выразительности при простоте и лаконичности оркестровки, использует разл. приёмы вок. декламации, тяготеет к яркой театральности.

Соч.: опера — Любовь—это главное (Љубав, то је главна ствар, 1962); балет — Баллада о странствующем месяце (Балада о месецу луталици, 1957); кантаты—В ожидании Марии (У очекивању у Марије, на сл. В. В. Маяковского из «Облака в штанах», 1955), Сельские сцены (Призори са села, хореографич., 1956), Прямая земля (Усправна земља, камерная, для чтеца, хора и камерного ансамбля, 1963; также для детского хора и орк., 1966); для орк.— Вариации на нар. тему (1952), симфониетта (1953); для инструмента с орк.— Песня и танец (Песма и игра) для скр. и струнных (1954), концертино для кларнета (1956); дивертисмент (для струн. орк., вибрафона и ударных, 1956); камерно-инстр. ансамбли; произв. для фп.; соч. для хора, в т. ч. цикл Обложенное небо (Опседнута ведрина, для жен. хора с 2 фп., 1954); романсы; Пейзажи (Предели, для чтеца с фп., 1953); песни, в т. ч. для детей, музыка к кинофильмам.

Е. И. Гордина.

РАДОНЕ́ЖСКИЙ Платон Анемподистович [1826 (по др. данным, 1829), с. Коприно Рыбинского у. Ярославской губ.—19 IX (1 X) 1879, Москва]— рус. певец (бас). Занимался у Ф. Риччи в Петербурге, совершенствовался в Италии. В 1858 дебютировал во Флоренции. Концертировал в городах Италии, Германии, Франции (иногда под псевд. Plato), Швейцарии. В 1862—63 пел в Мариинском т-ре, с 1865 солист Большого т-ра. Обладал сочным, мощного звучания, красивого тембра голосом, но сценически не всегда был убедителен. Партии: Влас, Князь Вяземинский («Воевода», 1869, «Опричник», 1875, Чайковского; первый исполнитель в Москве), Сусанин, Руслан, Фарлаф, Мельник; Неизвестный («Аскольдова могила»), Владимир Красное Солнышко и Старик-странник («Рогнеда») и др. Выступал как камерный певец, особой задушевностью отличалось исполнение Р. рус. нар. песен.

Лит.: А. Э. [Эльсан А. Л.], Бас Радонежский, «Иллюстрация», 1863, 17 янв.; его же, Русский певец Платон Радонежский, «Музыкальный свет», 1863, № 3; [Биография Радонежского], «Псковские губернские ведомости», 1864, 27 ноября; [Некролог], «Петербургский листок», 1879, 27 сент. (9 окт.); Кашкин Н., Воспоминания о П. И. Чайковском, М., 1896, с. 55, [2]1954; Гозенпуд А., Русский оперный театр XIX века (1857—1872), Л., 1971, с. 140.

РАЕЦКИЙ (Rajeczky) Беньямин (р. 1901, Эгер)— венг. музыковед, историк и фольклорист. Окончил ун-т в Инсбруке (1925). Преподавал пение в средней школе (1926—45), читал лекции о нар. музыке в ун-те (1940—50); был науч. сотрудником отдела нар. музыки Этнографич. музея (1950—60) в Будапеште, в 1960—70 зам. рук. муз.-фольклорной комиссии Венг. академии наук. Вместе с З. Кодаем работал над внедрением венг. нар. песен в школьный репертуар; ему принадлежит «Певческая азбука» («Énekes Ábécé», 1938, [2]1950). Р. занимался исследованием средневек. церк. и нар. венг. музыки, в т. ч. муз. фольклора венгров, живущих в сев.-вост. Румынии («Csángó népzene...», v. 1—2, Bdpst, 1956—61). Редактор (совм. с Л. Киши) 5-го тома («Плачи») «Свода венгерской народной музыки» («A magyar népzene tára», Siratók, Bdpst, 1966) и автор вступительной статьи к нему. Опубликовал многие народные венгерские мелодии. Автор науч.-популярных работ (аннотации к грамзаписям григорианского пения и народной венгерской музыки, 1969, 1972).

Соч.: Melodiarium Hungariae medii aevi, I. Hymni et sequentiae, Bdpst, 1956; Le chant grégorien est-il mesuré?, в сб.: Études grégoriennes, Solesmes, 1967; Gregorián, népének, népdal, в сб.: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok 2, Bdpst, 1969; Ein neuer Fund zur mehrstimmigen Praxis Ungarns im 15. Jahrhundert, «Studia musicologica», 1972, v. 14; Gregorianik und Volksgesang, в сб.: Handbuch des Volksliedes, Münch., 1975.

П. Ф. Вейс.

РАЗВО́Д — см. *Розвод*.

РАЗДЕЛЬНОРЕ́ЧИЕ, хомония, — произнесение слов с включением между согласными и после заключит. согласной отсутствующих в данных словах гласных, напр. вместо «видевше» — «видевоше», вместо «грехом»— «грехомо» (отсюда возникло второе название Р.— хомония). Р появилось в рус. церк. пении в кон. 15 в. Д. В. Разумовский объяснил происхождение Р. изменением фонетики слав. языка за счёт превращения полугласных в гласные. В. М. Металлов одной из причин появления Р. считал невежество переписчиков певч. книг. Т. Н. Ливанова объясняет Р. желанием сохранить в точности напевы, сложившиеся до изменения фонетики. Но до 15 в. большинство напевов было близко к псалмодии; распевные мелодии стали формироваться лишь к кон. 15 в., так что необходимости в Р. для их сохранения не было. Грамматич. ошибки в певч. книгах встречаются редко, и потому неграмотность переписчиков нельзя рассматривать как причину появления Р. Более того, Р. употреблялось и в текстах, составленных в 16 в. высокообразованными людьми (в т. ч. Иваном Грозным). Точка зрения Разумовского представляется более обоснованной, но требует корректив. Гласные, не существующие в письменности, но слышимые в разговоре, вносились в записи ещё в 12 в., о чём свидетельствует, напр., Благовещенский кондакарь. Исчезновение полугласных могло в какой-то мере благоприятствовать внесению лишних гласных, но только внутри слов, а не после их окончания на согласный (подобное добавление гласных делает текст трудным для восприятия). Последовательность, с к-рой проводился этот принцип, указывает на стремление придать певч. произношению особый, не свойственный «мирскому» языку характер. В 17 в., когда в московском обществе начали утверждаться новые просветительские идеи, Р. стало подвергаться резкой критике. В 1652 последовал царский указ, согласно к-рому церк. пение повсеместно должно было стать «воистинноречным пением» (об исправлении певч. книг в соответствии с этим указом см. в ст. *Истинноречие*). Р. сохранилось только у старообрядцев.

Лит.: Разумовский Д., Церковное пение в России, М., 1867; Потебня А., К истории звуков русского языка, Воронеж, 1876; Металлов В., Очерк истории православного церковного пения в России, Саратов, 1893, [2]М., 1915; его же, К вопросу о комиссиях по исправлению богослужебных певческих книг русской церкви в XVII в., «Богословский вестник», 1912, т. 2, № 6; Игнатьев А., Церковно-правительственные комиссии по исправлению богослужебного пения русской церкви во второй половине XVII века, Казань, 1910; Преображенский А., Культовая музыка в России, Л., 1924; Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т. 1, М., 1928; Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, [2]1971; Koschmieder E., Przyczynki do zagodnienia chomonji w hirmosach rosyjskich, Wilno, 1932.

Н. Д. Успенский.

РАЗМА́ДЗЕ Александр Соломонович [2 (14) II 1845, Пенза — 14 (26) III 1896, Москва]— рус. муз. критик, композитор и педагог. Учился на юридич. ф-те Моск. ун-та. Муз. образование получил в Лейпцигской консерватории, где занимался у М. Гауптмана (муз.-теоретич. предметы) и И. Мошелеса (фп.). В 1869—75 профессор Моск. консерватории (классы истории музыки, фп., чтения партитур). Выступал в качестве муз. критика в газ. «Русское слово» (1869—89, с перерывами), журн. «Музыкальный сезон» (1869—70), «Музыкальный листок» (1872—77), в лит. прибавлениях к журн. «Музыкальный вестник» (1870—71), в 80-х гг. сотрудничал в газ. «Русский курьер» и «Русские ведомости». Статьи Р., разнообразные по темам (от музыки древних египтян до творчества Р. Вагнера), в основном компилятивные, не отличались глубиной. Автор ряда муз. произв.: фп. пьес «Картинки из жизни», «Скерцо» и др., романсов (в т. ч. «Кобзарские песни»).

Соч.: Задачник гармонии. Составлен к учебнику гармонии Э. Ф. Рихтера, М., 1880; Наша опера и её хозяйство. (Общий взгляд на прошлое и настоящее Московской русской оперы), К., 1886; Очерки истории музыки от древнейших времён до половины XIX века, в четырёх частях с двенадцатью нотными приложениями. Составлено по лекциям, читанным автором в Московской консерватории, М., 1888.

И. М. Ямпольский.

РАЗМЕР — см. *Метр*.

РАЗОРЁНОВ Сергей Алексеевич [р. 18 (31) I 1909, Петербург]— сов. композитор. В 1939 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у Н. Я. Мясковского. В 1938—40 преподаватель муз.-теоретич. предметов в Муз. уч-ще им. М. М. Ипполитова-Иванова, в 1939—41 — на Курсах общего муз. образования в Москве; в 1947—54 рук. семинара молодых композиторов при Центр. доме СК СССР. В 1949—73 ред. изд-в «Музгиз» (позднее — «Музыка»), «Советский композитор».

Соч.: для орк.— симфония-легенда Памяти Зои Космодемьянской (1953, 2-я ред. 1964), Фантазия на славянские темы (1943), поэма 1905 год (1957); камерные ансамбли— струн. квартет на мотив. темы (1944), 4 картинки (для струнных, духовых и ударных, 1976); для фп.— 2 сонатины (1938, 1966), Вариации на тему И. С. Баха (1940), Сибирская рапсодия (1965), Вариации на франц. тему (1966), 12 прелюдий (1969) и др.; для голоса и фп.—романсы на стихи А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Е. А. Баратынского, А. И. Одоевского, А. А. Бестужева-Марлинского, вок. цикл Из прошлого на стихи Н. А. Некрасова и др.; музыка для детей — фп. пьесы и песни; обр. нар. песен.

РАЗРАБО́ТКА (нем. Durchführung, франц. и англ. development)— средний раздел полной сонатной формы, в к-ром преобладает разработочный метод развития. Сущность последнего заключается в дроблении ранее изложенной темы на отд. фразы, мотивы, в их вычленении. Эти фразы и мотивы, временно обретающие конструктивную самостоятельность, претерпевают ряд изменений — мелодических, ладо-гармонических, тональных, ритмических, регистровых, тембровых. Тональные смены обычно основываются на определённом принципе — секвенции, движении в доминантовую или субдоминантовую сторону, перемещении на тот или иной интервал. Тембровые смены осуществляются посредством передачи мотивов от одной группы инструментов (или одного инструмента) к др. группе (или др. инструменту). Существ. роль в Р. играют приёмы полифонич. развития: фугированное движение—вплоть до возникновения *фугато* на одну из тем экспозиции (часто видоизменённой) или её фрагмента; использование сложного контрапункта и др. Одним из типичных для сонатной Р. приёмов является последовательное дробление темы на всё более и более мелкие элементы, вплоть до кратких субмотивов.

Для Р. сонатной формы периода классицизма характерно непрерывное поступательное движение. В эпоху романтизма начинают использоваться и консеквентные перемещения крупных разделов. В 1-й части струнного квинтета Шуберта C-dur ор. 163 благодаря этому возникает типичная структура A_1A_2B, к-рая используется и рядом др. композиторов.

Сонатная Р. может включать и изложение новой темы, к-рое образует «эпизод в разработке». Чаще всего эта тема носит лирич. характер.

Р. как крупный раздел формы встречается также в рондо-сонате. Принцип разработочного развития составляет основу неустойчивых разделов и др. форм, напр. середины в простых двухчастной репризной и трёхчастной. Он может проявляться и в др. разделах форм (часто в связках), создавая моменты неустойчивости и активного тематич. развития.

Лит. см. при статье *Сонатная форма*.

В. П. Бобровский.

РАЗРЕШЕ́НИЕ — спад напряжения при переходе от диссонанса к консонансу, от ладо-гармонич. функциональной неустойчивости (D, S) к устойчивости (T), от неаккордового звука к аккордовому, а также сам такой переход. Последование состояний напряжения и снятия напряжения физиологически и психологически воспринимается как облегчение, дающее удовлетворение, и связывается с переходом к более прият-

ному, к наслаждению. Отсюда эстетич. значение Р. и соответствующие эстетич. функции звучаний-напряжений и звучаний-Р. (сохраняются и при многообразном их переплетении). Непрерывное волнообразное колебание напряжения и Р. подобно дыханию живого организма, систоле и диастоле. Р. осуществляется определ. приёмами голосоведения (напр., движение вводного тона вверх в приму тоники, неаккордового звука в смежный аккордовый). Особое значение здесь принадлежит ходу на секунду (большую и малую), т. к. он идеально «стирает след» предшествующего звука. Тем не менее в условиях развитого гармонич. мышления возможны Р. и внесекундовым ходом (П. И. Чайковский, «Франческа да Римини», последние такты). Родственно Р., но не тождественно ему колористич. снятие квазидоминантового напряжения (Des^{7} —Des) в ноктюрне Ф. Шопена b-moll op. 9 № 3.

Р. предполагает представление о разрешающем созвучии и ожидание его. Оно наиболее типично для музыки мажорно-минорной системы (становление её— с сер. 15 в., господство — в 17—19 вв.; многое из неё сохранилось и в 20 в.). Ср.-век. монодии Р. как формообразующий момент чуждо (в ней принципиально избегаются эффекты напряжения и разрядки, без чего Р. недостижимо). В многоголосии категория Р. закрепляется как приём подчинения диссонанса консонансу. Их поляризация, особенно поляризация функциональной устойчивости и неустойчивости, создала условия для действенности Р. и острого его восприятия (ещё Ф. Куперен называл процесс Р. термином «se sauver», букв.— спасаться).

Соотношение категорий «напряжение»—«разрешение» может быть распространено на построения более крупных масштабов (напр., на неустойчивую середину или разработку и «разрешающую» её напряжение репризу); в этом случае эффект Р. приобретает более широкое значение, оказывая влияние на формообразование. В эпоху романтизма (и в 20 в.) развились новые формы Р. (в частности, неполные Р., а также Р., основывающиеся на к.-л. одной стороне гармонич. напряжения; напр., в мазурке Шопена C-dur op. 24 № 2 выявление разрешающего аккорда осуществляется посредством сопоставления всех трёх трезвучий: T, D и S, тогда как пары их — T и D, T и S — его не определяют). В музыке 20 в. новое проявилось, в частности, в нарушении полярности диссонанса и консонанса, вместо чего установилась многоступенная градация диссонантности (теоретически у А. Шёнберга, П. Хиндемита; у последнего «harmonisches Gefälle»—«гармонич. рельеф»). Благодаря сложным (диссонирующим) тоникам оказалось возможным разрешать более сильный диссонанс в менее напряжённый и заменить переход диссонанс—консонанс многоступенным переходом от самого сильного диссонанса к самому сильному консонансу, а также вести, напр., звук тонич. примы в аккордовую большую септиму (вопреки традиц. тяготению, см.— С. С. Прокофьев, Мимолётности, № 14, такты 24—25), внутрифункционально разрешать тонич. созвучие (Прокофьев, Сарказмы, № 3, последние такты).

Лит.: Rohwer J., Das «Ablösungsprinzip» in der abendländischen Musik..., «Zeitschrift für Musiktheorie», 1976, H. 1.
См. также лит. при статьях *Гармония, Диссонанс, Доминанта, Лад, Субдоминанта.*

Ю. Н. Холопов.

РАЗУМО́ВСКИЙ Андрей Кириллович [22 X (2 XI) 1752, Петербург — 11 (23) IX 1836, Вена], граф, с 1815 князь,— рус. дипломат, меценат. Сын гос. деятеля К. Г. Разумовского. Окончил Страсбургский ун-т. С 1777 находился на рус. дипломатич. службе (первоначально в Неаполе, в 1792—99 и 1801—07 посол России в Австро-Венгрии). Большую часть жизни провёл за границей. Образованнейший человек, просвещённый меценат, Р. покровительствовал иск-вам. Благодаря его поддержке виолончелист Г. С. Лебедев концертировал в Зап. Европе в 1777—79. Р. был хорошим скрипачом. В Вене сблизился с муз. кругами, вместе с князем К. Лихновским участвовал в любительском квартетном музицировании. Находился в дружеских отношениях с Й. Гайдном, В. А. Моцартом и особенно Л. Бетховеном. В 1805—15 содержал домашний струн. квартет (во главе с И. Шуппанцигом), к-рый впервые исполнил ряд камерно-инстр. соч. Бетховена, разученных под рук. автора. Бетховен по заказу Р. написал и посвятил ему три квартета op. 59 («квартеты Разумовского»), использовав в них мелодии рус. нар. песен (возможно, указанных Р.). Бетховен посв. Ф. И. Лобковицу и Р. 5-ю и 6-ю симфонии.

Лит.: Васильчиков А. А., Семейство Разумовских, т. 2—5, СПБ, 1880—94; Алексеев М., Русские встречи и связи Бетховена, в сб.: Русская книга о Бетховене (1827—1927), М., 1927; Hanslick E., Geschichte des Concertwesens in Wien, W., 1869, S. 203—204.

И. М. Ямпольский.

РАЗУМО́ВСКИЙ Дмитрий Васильевич [26 X (7 XI) 1818, Тульская губ. (по иск-рым данным, Киев)— 2 (14) I 1889, Москва]— рус. историк музыки, археограф, педагог. Происходил из духовного звания. Учился в Тульской духовной семинарии. В 1843 окончил Киевскую духовную академию, где впоследствии преподавал математику, естеств. историю. В кон. 50-х гг. участвовал в работе Комиссии по рассмотрению и исправлению нотного текста церк. певч. книг. С этого времени началась систематич. работа Р. в области др.-рус. музыки. В 1866—89 был законоучителем и преподавателем (кафедра истории и теории рус. церк. пения; с 1871 профессор) Моск. консерватории. Участвовал в работе четырёх Археологич. съездов (1869—1877), сотрудничал в Об-ве др.-рус. иск-ва. Р. собрал, изучил, расшифровал мн. рукописные памятники. Он продолжил исследования В. Ф. Одоевского, создал первый в России курс истории рус. церк. пения, положив начало систематическому изучению древних периодов рус. музыки. Осн. внимание Р. уделял проблемам *знаменного распева*. Учебный курс Р. был посв. глубинным пластам отечеств. культуры. Среди его учеников — С. И. Танеев, воспринявший ряд идей Р. Существ. место в рус. муз.-историч. науке имел капитальный труд Р. «Церковное пение в России» (1867—69). Р. высоко ценил П. И. Чайковский (советовался с ним при создании своих духовных соч.). О трудах Р. положительно отзывались А. Н. Серов, В. В. Стасов, Г. А. Ларош, С. В. Смоленский и др.

Соч.: О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения, [М., 1863]; Церковное пение в России. (Опыт историко-технического изложения). Из уроков, читанных в консерватории при Московском музыкальном обществе, вып. 1—3, М., 1867—69; Патриаршие певчие диаки и поддиаки, М., 1868, ²[СПБ], 1895; Музыкальная деятельность князя В. Ф. Одоевского, [М., 1869]; Церковное русское пение. Народное мирское пение и собственно музыка. Историческая заметка о мирском пении русского народа, М., 1869; Государевы певчие дьяки XVII века, в кн.: Сборник Общества древнерусского искусства на 1873 год, М., 1873, с. 153—81, ² в кн.: Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки, ²[СПБ] 1895; Богослужебное пение православной греко-российской церкви, М., 1886.

Лит.: Серов А., Учено-литературная деятельность Московской консерватории, «Музыка и театр», 1867, № 15; Ф [и к д е й з е н] Н., Протоиерей Д. В. Разумовский. (Очерк его деятельности), «РМГ», 1894, № 9; Письмо протоиерея Д. В. Разумовского к В. В. Стасову, там же, 1895, № 11; Новые материалы для биографии протоиерея Дм. Вас. Разумовского, там же, 1896, № 12; Преображенский А., Из переписки А. Ф. Львова с Д. В. Разумовским и П. М. Воротниковым в 1866 году, там же, 1900, № 38; [Письма Д. В. Разумовского к В. В. Стасову], публикация Н. Ф. Финдейзена, там же, 1909, № 1, стлб. 1—6; Собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. Архив Д. В. Разумовского. Описания, под ред. И. М. Кудрявцева, М., 1960; Корабельникова Л., С. И. Танеев в Московской консерватории. Из истории русского музыкального образования, М., 1974, с. 35—40.

Л. З. Корабельникова.

РАЙЧИЧ (Райичић) Станойло (р. 16 XII 1910, Белград) — серб. композитор и педагог (Югославия). Чл. Серб. академии наук и иск-в (1958). Учился в Пражской консерватории (1930—35) у Р. Карела (композиция) и А. Шимы (фп.) и Школе мастеров при этой консерватории у Й. Сука (композиция) и К. Хофмейстера (фп.). Совершенствовался в фп. игре у В. Кершбаумера в Вене (1935—36). С 1936 работает в Белграде. Преподавал игру на фп. в муз. школах (1937—40), ведёт класс теории (с 1940) и композиции (с 1945) в Муз. академии. В 1958—63 директор Ин-та музыковедения Серб. академии наук и иск-в. В ранних произв. Р. отразились увлечения приёмами атональной музыки, а также *четвертитоновой системой*. Произв., созданные в годы 2-й мировой войны 1939—45 и позднее, обнаруживают тенденции к демократизации творчества. В классически ясных по форме симф. и камерных соч. ведущими становятся мелодич. начало, опора на нац. муз. фольклор; часто обращается к программным жанрам (симф. поэмы по мотивам нар. поэзии и нац. лит-ры). Р.— один из крупнейших композиторов Югославии; его лучшие соч. (опера «Симонида», вок.-симф. циклы, 5-я и 6-я симфонии, инстр. концерты) отличаются глубиной содержания, масштабностью замыслов, остротой драм. контрастов, выразительностью и нац. своеобразием муз. языка. В соч. 1960—70-х гг., не порывая с нац. традициями, он находит новые, совр. формы выражения.

Соч.: оперы (все пост. в Белграде)— Симонида (1957, 2-я ред. 1967), Караджордже (1971), Записки сумасшедшего (по Н. В. Гоголю, 1974, там же); 4 балета, в т. ч. Под землёй (Под земљом, 1940); кантата Слепой на ярмарке (Слепац аа сабору, 1961); для орк.—6 симфоний (1935—67), 4 симф. поэмы (все 1942); концерты с орк.—3 для фп. (1940, 1942, 1950), 3 для скр. (1941, 1946, 1953), для влч. (1949), 2 для кларнета (1943, 1962), для фагота (1969); камерно-инстр. соч.; для голоса с орк.—циклы На Липаре (На Липару, 1951), Жёлтые листья (Лисје жути, 1953), Мгновения (Магновења, 1965); романсы; музыка к спектаклям драм. т-ра и кинофильмам; мелодекламации; обр. нар. песен.

Е. И. Гордина.

РАЙКО́В Евгений Тихонович (р.25 III 1937,Москва)— сов. певец (лирико-драм. тенор). Нар. арт. РСФСР (1974). Чл. КПСС с 1966. В 1962 окончил Муз.-пед. уч-ще им. Гнесиных (класс К. А. Мальковой), у неё же занимался в Муз.-пед. ин-те им. Гнесиных (1962—63). В 1966 стажировался в миланском т-ре «Ла Скала». С 1961 солист Большого т-ра СССР. Партии: Ленский, Баян, Собинин, Князь, Владимир Игоревич, Индийский гость; Алексей («Оптимистическая трагедия» Холминова), Рыбак («Октябрь» Мурадели), Радамес, Фауст, Пинкертон; Фентон («Фальстаф» Верди). Пр. Ленинского комсомола (1970). Лауреат 2-го Всесоюзного конкурса им. Глинки (1962, 5-я пр.) и 4-го Междунар. конкурса молодых оперных певцов в Софии (1970, 2-я пр.). Гастролирует за рубежом (Канада, Великобритания, Италия, Австралия, Япония, Польша, Болгария, Франция, ГДР, ФРГ, Ирландия, Нидерланды).

В. И. Зарубин.

РАЙМО́НДИ (Raimondi) Джанни (р. 17 IV 1923, Болонья)— итал. певец (лирич. тенор). Учился пению у А. Меландри. Дебютировал в 1947 в Болонье (партия Герцога, «Риголетто»). С 1956 солист т-ра «Ла Скала» (Милан). Гастролировал в крупнейших оперных т-рах мира, в т. ч. в Москве с труппой «Ла Скала» (1964 и 1974). Обладает гибким голосом большого диапазона, нежного прозрачного тембра, с чистым, хорошо развитым верхним регистром. Выступает гл. обр. в итал. репертуаре, особенно успешно в операх Г. Доницетти (Фернандо, «Фаворитка»; Эдгар, «Лючия ди Ламмермур»); среди др. партий: Альфред («Травиата»), Артур («Пуритане» Беллини), Рудольф («Богема»), Каварадосси («Тоска»), Пинкертон («Чио-Чио-сан»), Арнольд («Вильгельм Телль» Россини), Поллион («Норма»).

В. В. Тимохин.

РАЙСКИЙ Назарий Григорьевич [26 X (7 XI) 1876, Люблин — 6 X 1958, Москва]— сов. певец (тенор), педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1944). Д-р искусствоведения (1941). Окончил в 1896 Варшавскую консерваторию по классу пения у Нувелли, с 1900 пел на оперных сценах Владивостока, Тбилиси, Нижнего Новгорода, Самары, Вильнюса. В 1904—08 солист Оперного т-ра Зимина, где исполнил ок. 40 партий, в т. ч. Ленского; Гвидона («Сказка о царе Салтане»), Вертера. С 1909 выступал только как конц. певец. Р.— один из выдающихся сов. камерных певцов, широко образованный музыкант. Исполнение Р. при небольшом голосе отличалось художеств. законченностью, артистизмом, тонким ощущением стиля. Выступал в ансамбле с А. Б. Гольденвейзером, К. Н. Игумновым, А. Ф. Гедике. Главная заслуга Р.— пропаганда новой камерной вок. музыки. Он был первым исполнителем ряда произв. С. И. Танеева, Н. К. Метнера, Ан. Н. Александрова. В 1919—29 и в 1933—49 преподавал в Моск. консерватории (с 1923 профессор, в 1921—1929 проректор, в 1934—35 директор Оперной студии Моск. консерватории). В 1929—33 профессор Тбилисской консерватории. В 1920-е гг. участвовал в разработке новой структуры и учебных планов Моск. консерватории. Среди учеников — С. Я. Лемешев, Г. И. Тиц, В. М. Фирсова, Э. Я. Пакуль, П. М. Понтрягин, В. Р. Сливинский, А. И. Малюта, А. П. Королёв, Д. Л. Аспелунд, Н. И. Кривуля. Автор «Программ по вокальной специальности» (1948); составитель «Сборника классических вокальных произведений старых мастеров» (1948), «Сборника вокальных ансамблей» (т. 1—3, 1949), «Дуэтов» (вып. 1—4, 1952). Написал статью «Последние дни С. И. Танеева» (в кн.: «С. И. Танеев. Материалы и документы», т. 1, 1952).

Лит.: Московская консерватория, 1866—1966, М., 1966, с. 498—99; Гольденвейзер А. Б., Некролог, «МЖ», 1958, № 18; Корабельникова Л., На заре Корабельниковой деятельности, [Письма Б. В. Асафьева Н. Г. Райскому], «МЖ», 1969, № 15.

Л. З. Корабельникова.

РАЙЧЕВ Александр (р. 11 IV 1922, Лом)— болг. композитор и педагог. Нар. арт. НРБ (1971). Окончил в 1947 Гос. муз. академию в Софии по классу композиции у П. Владигерова, занимался также у М. Големинова, П. Хаджиева и А. Карастоянова. В 1949—50 совершенствовался как дирижёр у Я. Ференчика в Муз. академии им. Ф. Листа в Будапеште. С 1950 преподаёт теоретич. предметы в Гос. муз. академии в Софии (с 1954 Болг. гос. консерватория), с 1962 профессор по классам гармонии и композиции, с 1972 ректор. С 1958 секретарь Союза болг. композиторов, с 1976 1-й зам. председателя. Для творчества Р. характерно использование нац. традиций и совр. приёмов письма; широкая напевность и метроритмич. богатство отличают его сочинения, осн. на нар. мелодиях (симфония-кантата «Он не умрёт», по балладе «Хаджи Димитр» Х. Ботева, балет «Гайдуцкая песня»); произведениям, посв. совр., революц. тематике, свойственны волевые, энергичные ритмы, динамичность (увертюра «Сияющая заря», 2-я, 3-я и 5-я симфонии). Р. создал 1-ю болг. радиооперу «Ваше присутствие» («Вашето присъствие», 1969). Автор многочисл. массовых песен, среди к-рых «Голос партии» («Гласът на партията»), «Великое имя» («Велико име»), «Марш сентябрят» («Марш на септемврийчетата»). Депутат Нар. собрания (1970).

Соч.: оперы—Мост (1966), Тревога (1974); балеты—Гайдуцкая песня (Хайдушка песен, 1952), Источник Белоногой (Изворот на белоногата, 1978); оратория Октябрь-50 (Октомври-50, 1967), Дружба (1972); оратория-кантата Болгария — белая, зелёная, красная (България — бяла, зелена, червена, 1976); кантаты—Димитров жив (Димитров е жив, 1954); для орк.— 5 симфоний (симфония-кантата Он не умрёт — Той не умира, для солистов, хора и орк., 1949; Новый Прометей — Новият Прометей, 1958; Порывы — Устреми, 1965; для струн. орк., 1958; для струн. квинтета, деревянных и ударных, 1972), увертюра Сияющая заря (Сияйна зора, 1972), симф. распев Ленинские поколения (Ленински поколения, 1971), Симф. эпизоды Лейпциг-33 (1972); соната-поэма для скр. с орк. (1956); для фп.— Детский альбом (Детски албум, 1957), Молодёжный альбом (Младежки албум, 1959); хоры; массовые песни; музыка для драм. т-ра и кино.

Лит.: Енциклопедия на българската музикална култура, София, 1967, с. 374—75.

И. Вемев.

РАЙЧЕВ Петр (9 III 1887, Варна — 30 VIII 1960, София)— болг. певец (лирико-драм. тенор), оперный режиссёр, вок. педагог. Нар. арт. НРБ (с 1949). Учился

в Софии у И. Вульпе, в Москве у У. А. Мазетти (до 1911), в Милане у Ф. да Лучии. Участвовал в спектаклях Большого т-ра в Москве и Болг. оперного товарищества в Софии (с 1908), где в 1909 дебютировал как солист (партия Эдгардо в «Лючии ди Ламмермур»). В 1913 пел в Т-ре муз. драмы в Петербурге; до 1920 гастролировал в городах России (в Петрограде его слушал В. И. Ленин), до 1935 пел в разл. т-рах Зап. Европы (в т. ч. под рук. Б. Вальтера и Ф. Вейнгартнера; был партнёром Ф. И. Шаляпина в Париже, пел с Т. Даль Монте и Титта Руффо). С 1935 был солистом, режиссёром и педагогом Софийской нар. оперы. С 1947 рук. оперы в Варне, поставил ряд оперных спектаклей в др. болг. т-рах; как режиссёр способствовал утверждению реалистич. иск-ва в болг. опере. В 1950—58 профессор Болг. гос. консерватории. Среди учеников — В. Александрова, Н. Шаркова, А. Милковски, К. Шекерлийски. Обладал гибким голосом красивого тембра, даром перевоплощения. В иск-ве Р. сочетались традиции итал. вок. школы и рус. реалистич. муз. т-ра. Партии: Герман, Садко; Шуйский («Борис Годунов»), Дон Хосе («Кармен»), Альфред («Травиата»), Рудольф («Богема»), Фауст. Написал мемуары «Жизнь и песня» («Живот и песен», 1951). Димитровская пр. (1950).

Сын Р.— Р у с л а н Р. (р. 1919)— дирижёр Софийской оперы (с 1958), основатель оперных т-ров в Варне и Пловдиве, засл. арт. НРБ (1971).

Лит.: К а м б у р о в И., Петър Райчев, София, 1926; Т и х о л о в П., Петър Райчев, София, 1947.

А. Абаджиев.

РАКОВ Николай Петрович [р. 1(14) III 1908, Калуга]— сов. композитор, педагог, дирижёр. Нар. арт. РСФСР (1975). В 1931 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у Р. М. Глиэра. С 1949 выступает в качестве дирижёра, исполняя свои соч. и произв. классич. репертуара. С 1932 преподаватель, с 1943 профессор Моск. консерватории по классу инструментовки; среди его учеников — В. И. Мурадели, Н. И. Пейко, Г. Н. Рождественский, К. С. Хачатурян, Б. А. Чайковский, А. Я. Эшпай.

Осн. место в творчестве Р. занимает инстр. музыка (симф. и камерная), в к-рой композитор широко использует рус. народно-песенный мелос, а также фольклор др. народов Сов. Союза [Марийская сюита, 1-я симфония (на материале напевов кирг. акына Токтогула Сатылганова), Русская увертюра, 10 фп. пьес на нар. темы и др.]. Для симф. соч. Р. характерны красочность, изысканность орк. письма; среди произв. крупной формы выделяется 1-й концерт для скрипки с оркестром (1944; Гос. пр. СССР, 1946). Композитор много работает в области инстр. миниатюры. В его музыке преобладают лирич., светлые, мечтательные настроения; в ряде соч. воплощены образы юности (2-я и 3-я симфонии, симфониетта). Р. является создателем обширного педагогич. репертуара для муз. школ и уч-щ, включающего произв. для фп., струн., дух. и нар. инструментов, для различных по составу ансамблей, ученич. оркестров.
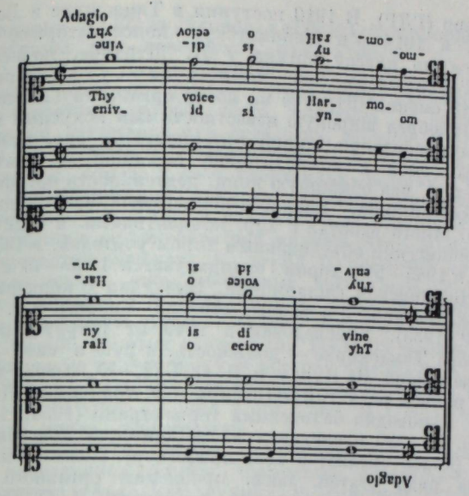
С о ч.: д л я о р к.—3 симфонии (1940; Молодёжная, 1957; для струн. орк.— Маленькая, 1962), симфониетта (для струн. орк., 1958), сюиты Марийская (1931), Танцевальная (1934), Концертная (1949), Балетная (1950), Лирические напевы (1951), Летним днём (для струн. орк., 1969), Русская увертюра (1947), вальсы Концертный (1946), Праздничный (1973), Задумчивый (1973), Героический марш (1942); к о н ц е р т ы с о р к.—2 для фп. и струн. орк. (оба—1969), 2 для скр. (1944, 1963); концертино для скр. и струн. орк. (1960), концертная фантазия для кларнета с орк. (1968); соч. для духовых, эстр. орк. и орк. нар. инструментов; д л я ф п., в т. ч. 2 сонаты (в классич. стиле, 1959; 1973); 15 сонатин (1950—76), 10 пьес на нар. темы (1969), 20 конц. этюдов (1929—74), новеллетты (1937), Акварели (1946), вариации (h-moll, 1949; F-dur, 1969), Триптих (1970); д л я с к р. и ф п., в т. ч. 2 сонаты (1951, 1974), 2 сонатины (1964, 1965), Триптих (1968); соч. для влч. и фп., дух. инструментов и фп., для баяна; домры и фп.; хоры, романсы, вок. дуэты и др.

Лит.: С о л о в ц о в А., Н. П. Раков, М., 1958.

А. М. Цукер.

РАКОХО́ДНОЕ ДВИЖЕ́НИЕ, в о з в р а т н о е, и л и о б р а т н о е, д в и ж е н и е (лат. cancricans, cancrizans, per motum retrogradum; итал. riverso, alla riversa, rivoltato, al rovescio обозначают также *обращение темы*, противодвижение; нем. Krebsgang — ракоход)— особый тип преобразования мелодии, полифонич. темы или целого муз. построения, заключающийся в исполнении этой мелодии (построения) от конца к началу. Р. д. родственно древней игровой форме словесного иск-ва — палиндрому, но, в отличие от него как гл. обр. зрительной формы, Р. д. может быть воспринято на слух. Сложная техника Р. д. встречается только в проф. иск-ве; её умозрительность оказывает влияние на характер муз. образов, но в лучших образцах эта техника подчиняется высшим выразительным целям, и мн. выдающиеся композиторы не обходили её в своём творчестве. Первый известный образец применения Р. д. содержится в одной из клаузул времён Парижской школы (Нотр-Дам). Позже Р. д. неоднократно использовалось мастерами полифонии, причём в нек-рых случаях обращение к нему определялось смыслом текста. Р. д. нередко рассматривали как муз. символ понятий вечности, бесконечности (напр., трёхголосный ракоходный канон С. Шейдта в «Tabulatura nova» со словами из 30-го псалма «non confundar in aeternum» — «да не постыжусь вовек») либо употребляли его как изобразительную деталь (напр., в Missa Alleluia Пьера де ла Рю для иллюстрации слов из Евангелия от Марка «vade retro Satanas»—«отыди от меня, сатана»). Один из известнейших и привлекательных по муз. звучанию примеров — трёхголосное рондо Г. де Машо «Мой конец — моё начало, моё начало — мой конец»: здесь в целом образуется строго симметрич. форма, где 2-я часть (от такта 21) представляет ракоходное производное от 1-й (с перестановкой верхних голосов). Сравнительно частое использование старинными контрапунктистами техники возвратного движения (в частности, композиторами *нидерландской школы;* см., напр., изоритмический мотет «Balsamus et mundi» Дюфаи) следует оценивать как проф. исследование разных технич. и выразит. возможностей полифонии в период формирования основ этого иск-ва (в совершенном владении техникой убеждает, напр., ракоходный канон в 35-м Магнификате Палестрины). Композиторы кон. 17—18 вв. также применяли технику Р. д., хотя обращение к ней стало более редким явлением. Так, И. С. Бах, желая, по-видимому, подчеркнуть особую тщательность разработки в своём «Музыкальном приношении» «королевской темы», вводит в его начало двухголосный бесконечный «Canon cancricans» 1-го разряда. В менуэте из сонаты A-dur Гайдна (Hob. XVI, № 26) каждая из частей сложной трёхчастной формы представляет собой двухчастную с применением возвратного движения, причём отчётливо слышимое Р. д. не вступает здесь в противоречие с изяществом музыки. Ракоходная имитация в начальных тактах разработки 4-й части симфонии C-dur («Юпитер») В. А. Моцарта является, возможно, отголоском приёмов полифонии *строгого стиля*, влияние к-рой вообще заметно в этом соч. Ракоходное преобразование темы в фуге из 29-й сонаты Бетховена (такт 153 и далее) хорошо согласуется с общим высокоинтеллектуальным образным строем этого финала.

На практике различаются следующие случаи употребления Р. д.: 1) в к.-л. одном голосе (подобно упомянутым имитациям В. А. Моцарта и Л. Бетховена); 2) во всех голосах как способ образования производного построения (аналогично приведённым примерам из соч. Г. де Машо и Й. Гайдна); 3) ракоходный *канон* (напр., у И. С. Баха). Кроме того, Р. д. может образовывать весьма сложные комбинации с др. способами мелодич. преобразования темы. Так, примеры зеркально-ракоходного канона имеются у В. А. Моцарта (Четыре канона для двух скрипок, K.-V.Anh. 284 ^{dd}), Й. Гайдна.
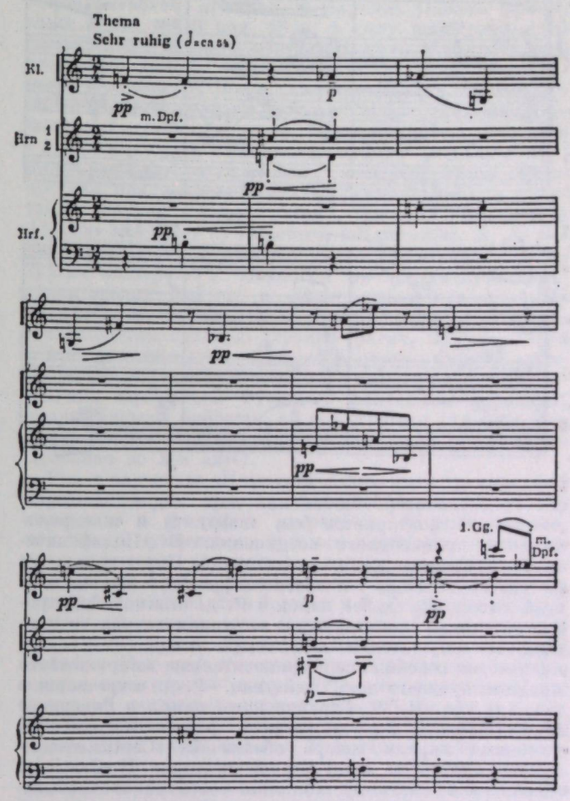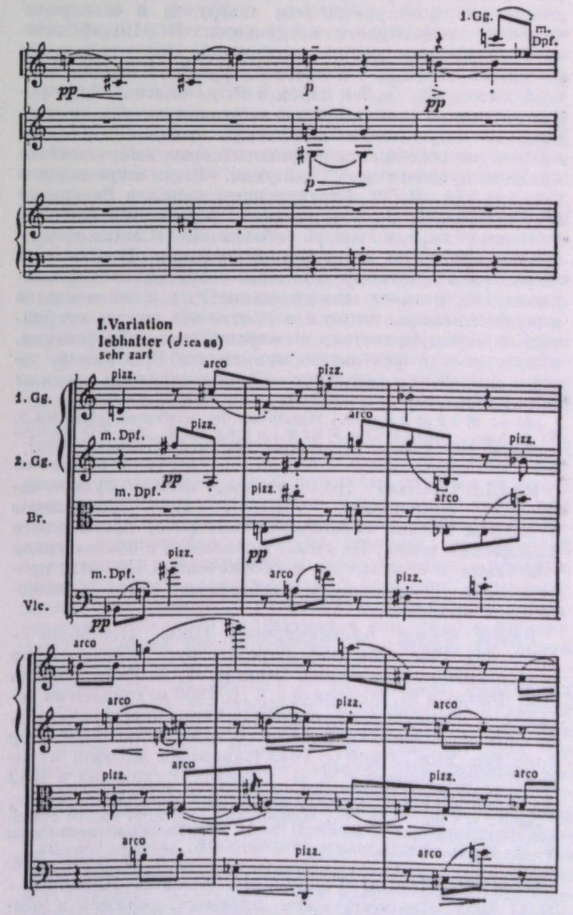


Форма трехчастная. 1-я ч.: канон исполняется вперед (прямое движение), начиная верхним и назад (ракоходное движение), начиная нижним голосом. 2-я ч.: канон перевертывается и исполняется вперед (в обращении), начиная нижним и назад (ракоходная инверсия), начиная верхним голосом. 3-я ч. da Capo. Возможны варианты расшифровки.
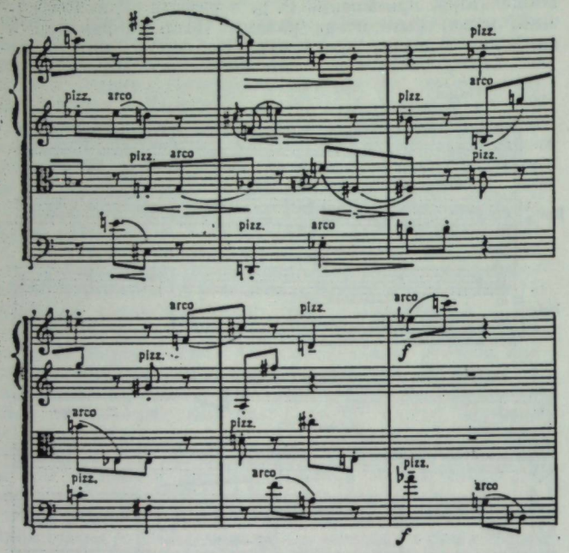
Й. Г а й д н. Зеркально-ракоходный канон.

В связи с возросшим интересом к старинной музыке в 20 в. возрождается интерес и к технике Р. д. В композиторской практике встречаются примеры как сравнительно простые (напр., Имитация Е. К. Голубева, в сб. «Полифонические пьесы», вып. 1, М., 1968), так и более сложные (напр., в № 8 из «Полифонической тетради» Щедрина реприза представляет собой ракоходный вариант начального 14-тактного построения; в трёхголосной фуге in F из неоклассического по общей ориентации фп. цикла П. Хиндемита «Ludus tonalis» образуется симметричное построение от такта 31), иногда достигающие изощрённости (в том же соч. Хиндемита открывающая цикл прелюдия и завершающая его постлюдия представляют собой первоначальное и производное соединения зеркально-ракоходного контрапункта; в № 18 из «Лунного Пьеро» Шёнберга первые 10 тактов — первоначальное соединение в форме двойного канона, далее — ракоходное производное, усложнённое фугированным построением в партии фп.). Чрезвычайно разнообразно применение Р. д. в серийной музыке. Оно может быть присуще самой структуре серии (напр., в серии f—e—c—a—g—d—as—des—es—ges—b—h, лежащей в основе «Лирической сюиты» Берга, 2-я половина представляет собой транспонированный ракоходный вариант первой); ракоходное преобразование как серии (см. *Додекафония*), так и целых разделов произведения является обычным композиционным приёмом в додекафонной музыке. Для характеристики методов использования Р. д. в додекафонии весьма показателен вариационный финал симфонии ор. 21 Веберна (см. пример ниже).

Верхний голос темы (кларнет)— 12-звуковая серия, 2-я половина к-рой — транспонированный вариант 1-й; форма 1-й вариации — ракоходный (см. в ней такт 7) двойной канон в обращении; Р. д. содержится во всех вариациях финала симфонии. Характер использования Р. д. определяется творческим замыслом композитора, применение Р. д. в рамках серийной музыки может быть очень разным. Напр., в финале 3-й симфонии Караева, где структура серии зависит от







особенностей азербайджанских нар. ладов, начальное построение повторяется (см. цифру 4) в виде ракоходного производного соединения. В «Полифонической симфонии» эст. композитора А. Пярта начальные 40 тактов из коды 1-й части (цифра 24)—канон, идущий crescendo, далее канон в Р. д. diminuendo; строгая звуковая конструкция в данном случае воспринимается слушателем как некий вывод, осмысление, логическое обобщение исключительно напряжённого предшествующего муз. действия. Р. д. встречается в поздних соч. И. Ф. Стравинского; напр., в Ричеркаре II из Кантаты на тексты англ. поэтов осложнённая канонами партия тенора обозначена «Cantus cancrizans» и слагается из 4 вариантов серии. В «Canticum sacrum» 5-я часть представляет собой ракоходный вариант 1-й, и такое использование Р. д. (как и многое в муз. символике этого соч.) отвечает манере старинных контрапунктистов. Контрапунктич. образования, полученные в результате применения Р. д., совр. теория полифонии выделяет в самостоят. вид *сложного контрапункта*.

Лит.: Riemann H., Handbuch der Misikgeschichte, Bd 2, Tl 1, Lpz., 1907, ²1920; Feininger L. K. J., Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin des Prez, Emsdetten, 1937.

В. П. Фраёнов.

RALLENTANDO (раллентáндо, итал., букв.— замедляя; сокращения — rallent., ral.)— применяемое в нотном письме обозначение плавного, постепенного замедления темпа. По смыслу совпадает с обозначением *ritardando* и сближается с обозначением ritenuto; противостоит обозначениям ускорения темпа — accelerando и stringendo.

РАЛЬ Фёдор Александрович [1802, Петербург — 4(16) VII 1848, там же], барон,— рус. капельмейстер и композитор. Сын придв. банкира А. А. Раля. Ученик Дж. Филда и Ш. Мейера (фп.). До 1839 находился на военной и гражданской службе. Автор дивертисментов, музыки к водевилям и балетам. С 1839 капельмейстер оркестра имп. т-ров (с 1842 «заведовал военной музыкой»). Был дружен с М. И. Глинкой. Руководил в 1842 постановкой последних актов оперы «Руслан и Людмила».

Лит.: Стасов В. В., Помощник Глинки, «Русская старина», 1893, ноябрь, с. 300—15; его же, Капельмейстер барон Ф. А. Раль, «ЕИТ», сезон 1892/93, СПБ, 1894, с. 485—90.

И. М. Ямпольский.

РАМИН (Ramin) Гюнтер (15 X 1898, Карлсруэ— 27 II 1956, Лейпциг)— нем. органист, дирижёр и композитор (ГДР). В 1910 поступил в Томасшуле в Лейпциге, в 1914 — в Лейпцигскую консерваторию, где учился по классу органа у К. Штраубе, по фп.—у Р. Тейхмюллера, по композиции — у С. Креля. В 1918 сменил Штраубе на посту органиста Томаскирхе. Приобрёл широкую известность как искусный мастер импровизации, яркий интерпретатор орг. музыки разных эпох и композиторов, особенно М. Регера. С 20-х гг. вёл обширную конц. деятельность органиста и клавесиниста, пианиста-концертмейстера и дирижёра. Много работал с хор. коллективами: в 1922—35 с Лейпцигским объединённым хором учителей, в 1933—1934 и 1945—51 с хором Гевандхауза, в 1935—43 с хором Берлинской филармонии. Выступал с концертами в Юж. Америке и в разных странах Европы, в т. ч. в СССР (1953). Унаследовав в 1940 от Штраубе место кантора Томаскирхе — должность, к-рую в своё время занимали И. Кунау и И. С. Бах,—Р. сыграл важную роль в развитии баховских муз. традиций в Лейпциге. Руководил баховскими торжествами (1950, 1953, 1955). С 1920 преподавал в Лейпцигской консерватории (класс органа; с 1931 профессор). Известен и как автор ряда статей, посв. проблемам органного исполнительства и педагогики, творчеству И. С. Баха и др. Нац. пр. ГДР (1950). Р. является сост. сб-ков «Orgelwerke berühmter Meister» (Lpz., 1922), «Das Organistenamt» (Bd 1—3, Lpz., 1925—37), «Alta trinita beata» (Lpz., 1951).

Соч.: *для органа* (годы изд.)— фантазия и фуга (1924), прелюдия, largo и фуга (1927), хоральная сюита (1928), 5 больших хоральных прелюдий (1931), канцона и фугато (1937); *для хора* — 4—8-гол. мотеты (1923), 13-й псалм для 4-гол. муж. хора и орк. (1932); соната для скр. и фп. (1922).

Лит. соч.: Gedanken zur Klärung des Orgelproblems, Kassel, 1929, ²Kassel—Basel, 1955; Karl Straube als Pädagoge, в кн.: Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag, L., 1943; J. S. Bachs Totalität in Werk und Wesen, «Musik und Kirche», 1950, Bd 20; J. S. Bach als Ende und Anfang, «SMz», 1954, Bd 94 и др.

Lит.: Aber A., Günther Ramin, «Die Musik», 1927/28, Jahrg. 20; Koerber L., Der Thomanerchor und sein Kantor, Hamb., 1954; Neumann W., Ein Leben im Dienste Sebastian Bachs. Zum Abschied von Thomas-Kantor Ramin, «Musica», 1956, Bd 10; Ramin Ch., Günther Ramin, Freiburg i. Br., 1958; Hasse E., Erinnerungen an Günther Ramin, B., 1958; Heintze H., Der Organist Günther Ramin, «Musik und Kirche», 1958, Bd 28; Hanke W., Günther Ramin, B., 1969.

Т. Б. Баранова.

РАМО (Rameau) Жан Филипп (крещён 25 IX 1683, Дижон — 12 IX 1764, Париж)— франц. композитор и муз. теоретик. Занимался под рук. отца — Жана Р. (ок. 1638—12 XII 1714), церк. органиста в Дижоне. Нек-рое время обучался в местном иезуитском колледже. В 1701 побывал в сев. Италии (Милан). Был органистом Авиньонского собора (нач. 1702), затем собора в Клермон-Ферране. Ок. 1706 приехал в Париж, где служил органистом в двух церквах. Здесь опубликовал первый сб. клавесинных пьес (1706). Был блестящим импровизатором на органе, владел скрипкой, клавесином. В нач. 1709 заменил своего отца в дижонской церкви Нотр-Дам. В 1713 переехал в Лион, где стал органистом доминиканской церкви (1714). Затем вернулся на прежнюю должность в Клермон-Ферран. В эти годы усиленно занимался муз.-теоретич. исследованиями, в 1722 опубликовал «Трактат о гармонии...», принёсший ему известность муз. учёного. С кон. 1722 (или нач. 1723) обосновался в Париже. До 1738 служил церк. органистом. Продолжал публиковать муз.-теоретич. труды, часто выступал с полемич. статьями, занимался муз.-педагогич. работой. В 1723—1744, сотрудничая с драматургом А. Пироном, сочинил муз. номера к неск. спектаклям, шедшим в т-рах на Сен-Жерменской ярмарке, «Комеди Франсез» и «Опера комик». Лишь в нач. 1730-х гг. он приступил к сочинению оперно-балетной музыки (благодаря покровительству мецената А. де Ла Пуплиньера для Р. начали писать либр. известные литераторы, в частности Вольтер). В 1733 «Корол. академия музыки» пост. его первую лирич. трагедию «Ипполит и Арисия». В 1733—60 на этой сцене были пост. 23 произв. Р., составившие целую эпоху в истории франц. муз. т-ра. В 1737—52 Р. руководил частным оркестром Ла Пуплиньера (в 1744—52 жил в его доме). В 1745 получил звание придв. композитора.



Ж. Ф. Рамо. Портрет работы Ж. Б. Шардена.

Вплоть до кон. 1740-х гг. вокруг сценич. произв. Р. происходила борьба «рамистов» и «люллистов». Последние объявляли музыку Р. слишком «учёной», «какофоничной», «проитальянской». Проявляя творч. инициативу и пытливый интерес к достижениям итал. музыки, Р. в то же время с уважением относился к традициям Ж. Б. Люлли. С др. стороны, энциклопедисты как идеологи третьего сословия, поддерживая со времени *«войны буффонов»* (1750-е гг.) демократич. жанр итал. оперы-буффа, резко критиковали творчество Р., связанное с люллистским типом франц. придв.-аристократич. оперы. Однако энциклопедисты и сотрудничавший с ними Ж. Ж. Руссо не могли не признавать Р. как крупного композитора и муз. учёного. Лучшие его муз.-сценич. произв. созданы в 1730—40-х гг., но и в поздних партитурах есть немало ценных страниц.

Р.— крупнейший франц. музыкант 18 в. В его творчестве в равной степени представлены характерные для франц. музыки 17 — 1-й пол. 18 вв. оперно-балетные жанры и клавесинная миниатюра (его великие предшественники Люлли и Ф. Куперен прославились каждый в одной из этих сфер). В первую половину своего творч. пути Р. создал 47 (из 48) сольных клавесинных пьес (объединены в 5 сюит: одна — в 1-м, по две— во 2-м и 3-м сб-ках, 1706, 1724, ок. 1728) танц. и программного характера. Старинные танцы аллеманду и куранту, к тому времени уже исчезнувшие из быта и со сцены, Р. трактует свободно, превращая в маленькие лирич. поэмы (аллеманды из 1-й и 4-й сюит), усиливая тематич. концентрированность и внося элементы сонатности (аллеманда из 2-й, куранта из 4-й сюит). В жигах, сарабандах, гавотах, менуэтах, а также в сохранивших яркие нар. черты ригодонах и знаменитом тамбурине e-moll Р. поэтизирует стихию танца. Разнообразные по типу программные пьесы тяготеют к характеристичности, к лирич. экспрессивности оперно-театр. музыки. Постигнув особенности франц. клавесинного стиля, Р., в отличие от Куперена, зачастую выходил за пределы камерности, стремясь к более декоративному муз. письму (особенно в плане нового для своего времени применения гармонич. фигураций) с использованием динамичного сонатного развития. К созданию опер он приступил будучи зрелым мастером, накопившим опыт в области клавесинных пьес (нек-рые из них использованы в его оперно-балетных партитурах), хор. и орк. письма (духовные мотеты), ариозно-речитативного стиля (кантаты — старинная камерная разновидность жанра, пришедшая во Францию из Италии). Стремясь к воплощению широкого круга образов— от поэтически-возвышенных до острохарактеристических, Р. соприкасался с исканиями современников — А. Вивальди, Д. Скарлатти, Г. Ф. Генделя, отчасти И. С. Баха (с творчеством к-рого не был знаком), а также зачинателей итал. *оперы-буффа*. Показательна заинтересованность Р. работой для демократич. т-ров Сен-Жерменской ярмарки в Париже. Однако франц. *опера комик* в 1-й пол. 18 в. в силу неблагоприятно сложившихся историч. обстоятельств не являлась ещё собственно жанром. Деятельность Р. как театрального композитора была связана с пользовавшимся монопольными правами т-ром «Корол. академия музыки». Получив доступ в этот привилегированный т-р, Р. вынужден был писать музыку на квазимифологич. либретто и считаться с закостенелыми условностями придв.-аристократич. оперно-балетного спектакля. Но уже в первой лирич. трагедии «Ипполит и Арисия» на сюжет из Еврипида («Ипполит»), Л. А. Сенеки и Ж. Расина («Федра») ярко проявилось драматургич. мастерство Р. Несмотря на «галантную» переакцентировку фабулы и общие невысокие качества либр. С. Пельгрена, композитору удалось создать стилистически цельную героико-трагич. партию Тесея и впечатляющие драм. эпизоды в партии Федры, контрастирующие с лирико-элегич. характеристикой заглавных персонажей. Рутинные фантастич. элементы, привнесённые в либретто, он использовал для создания динамичных образов, воплощающих стихийное начало (особенно во 2-м акте).

Уже в партитуре «Ипполита и Арисии» есть сквозные образно-интонац. и ладотональные связи (это нашло отражение в тематизме увертюры). В ряде произв. 30—40-х гг. увертюры в той или иной мере тематически отражают дальнейшее содержание партитуры. Позднее это становится правилом. 2-частная увертюра люллистского типа приобретает у Р. более разнообразное и действенное муз. содержание. Он обращается также к 3-частной структуре, близкой итал. оперной sinfonia. Нек-рые его увертюры, живописно-декоративные орк. номера (напр., бури, землетрясения, наводнения, появления чудовищ, волшебные сны и т. п.), балетно-пантомимич. фрагменты прокладывают пути программной симф. музыке. К значительнейшим страницам театр. партитур Р. относятся многочисл. танцы, обычно сгруппированные в дивертисменты, часто с присоединением (при повторах) вок. партий и хора. Он проявляет здесь тонкое пластич. чутьё, неиссякаемую фантазию. Большое внимание уделено танцам с яркими нар.-бытовыми чертами — ригодонам, тамбуринам, контрдансам. Традиционные во франц. опере торжественные шаконны трактуются им чрезвычайно свободно.

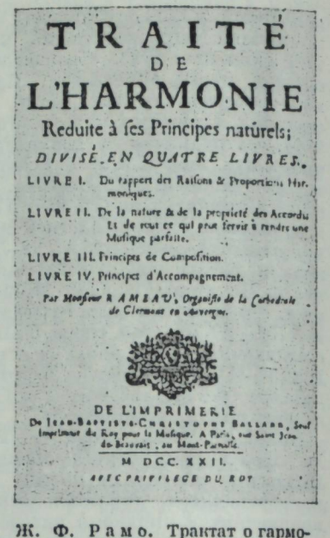
В вок. партиях преобладают легко переходящие одна в другую речитативные и речитативно-ариозные формы, характерные для люллистской оперы и восходящие к распевной декламации франц. классицистской трагедии 17 в. Вместе с тем вок.-драм. стиль Р. обогатился усилившейся мелодико-гармонич. экспрессией и органично претворёнными чертами итал. ариозных форм при значительно возросшей роли орк. сопровождения. Для многочисл. разнохарактерных хоров, часто сочетающихся в его партитурах с вок. соло и ансамблями, типично контрапунктич. изложение на ясной гармонич. основе.

Художеств. устремления Р. со временем приходили во всё большее противоречие с тенденциями развития франц. придв. муз. т-ра. Постановка лирич. трагедии «Самсон» (на либр. Вольтера, ок. 1733—36) была запрещена из-за библейского сюжета. Относительно содержательными оказались либретто оперы-балета «Галантная Индия» (1735) и особенно лирич. трагедии «Кастор и Поллукс» (1737), на основе к-рых созданы лучшие произв. Р. Но в опере-балете «Празднества Гебы, или Лирические таланты» (1739) и лирич. трагедии «Дардан» (1739) разителен разрыв между достоинствами музыки и слабостью либретто. Во 2-й ред. оперы

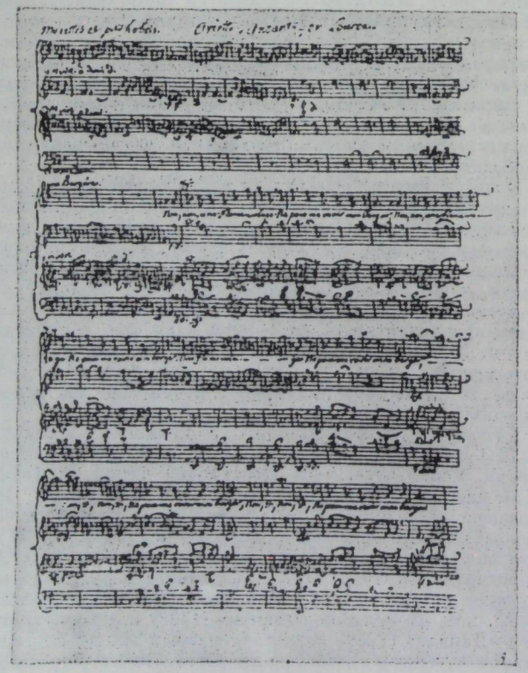
«Дардан» (1744) частично усилено драм. развитие действия, в связи с чем возникли новые остроэкспрессивные страницы партитуры (напр., трагич. ария заточённого в подземелье Дардана). Основой лирич. трагедии «Зороастр» (1749, 2-я ред. 1756) впервые в истории этого жанра послужило столкновение злых волшебников — угнетателей народа—с добродетельным сувереном, образ к-рого, однако, малоубедителен. Р. попытался создать для «Корол. академии музыки» ярко комедийное произв.— «Платея» (1745). Но ряд остроумных деталей и живая действенность многих страниц этой лирич. комедии оказались в резком несоответствии с тяжеловесным юмором мифологич. сюжета. С сер. 1740-х гг. Р. писал преим. оперы-балеты, состоявшие из нескольких не связанных по содержанию актов, отд. «балетные акты» (с пением) и «героич. пасторали». Наредка встречающиеся в них серьёзные драм. ситуации вдохновляли Р. на создание ярких образов (выделяется балетный акт «Пигмалион»). Возвышаясь творч. фантазией над условно-идиллическими пасторальными сюжетами, Р. создавал поэтичную лирико-элегич. музыку.

Жёстко скованный образно-сюжетными и постановочными условностями оперных жанров, Р. в ряде произв. предвосхитил многие завоевания в области муз. драмы, подготовив почву для оперной реформы К. В. Глюка. Вместе с тем после этой реформы, для к-рой историч. условия ещё не созрели при жизни Р., его муз.-сценич. произв. оказались забытыми и сошли со сцены. Интерес к ним возродился только на рубеже 20 в., прежде всего среди франц. музыкантов (К. Дебюсси, К. Сен-Санс и др.). В 20 в. были предприняты попытки воскрешения на сцене ряда произв. Р., носившие, однако, эпизодич. характер.

Р. был выдающимся муз. теоретиком. К нач. 18 в. в связи с интенсивным развитием гомофонно-гармонич. стиля в зап.-европ. науке о музыке накопилось множество разрозненных правил по *генерал-басу*. В муз.-теоретич. работах Р. уделено немало внимания инструктивно-методич. задачам, но он высоко поднялся над эмпирич. материалом. Его теоретич. обобщения составили науч. систему, ряд положений к-рой лёг в основу учения о *гармонии* и получил дальнейшее развитие в работах теоретиков 19—20 вв. (включая Х. Римана). Как типичный представитель эпохи Просвещения с её верой во всемогущество человеческого разума, постигающего естеств. законы природы, Р. стремился выводить все муз. явления из колебаний звучащего тела, создающих ряд обертонов от осн. тона. Он полагал, что восприятие этого явления лежит в основе ощущения высшей красоты и правдивости музыки. Затрудняясь объяснить с этих позиций природу минорного трезвучия и диссонансов, Р. изменял свои взгляды, неустанно искал более убедительные решения. В соответствии с распространённой в его время эстетич. теорией аффектов (см. *Аффектов теория*) Р. признавал за определёнными аккордами, тональностями и модуляциями способность выражать то или иное образно-эмоциональное содержание. В последних теоретич. трудах он был увлечён идеей единства осн. структурных принципов для всех видов иск-ва (опирался на воззрения архитектора Ш. Э. Бризё). Тяжеловесный лит. стиль первых трактатов Р. постепенно сменился большей ясностью изложения (возможно, благодаря Д. Дидро), особенно в «Происхождении гармонии...» (1750). К этому времени его теоретич. труды были высоко оценены Франц. академией наук и, в частности, виднейшим её представителем Ж. Д'Аламбером, к-рый способствовал распространению науч. воззрений Р. блестяще изложенной популяризаторской книгой «Элементы теоретической и практической музыки согласно принципам г. Рамо» (1752). Однако вскоре Р. вступил в продолжит. публичную полемику с энциклопедистами. Резкое столкновение с Руссо было вызвано статьями последнего о музыке в «Энциклопедии, или Толковом словаре наук, искусств и ремёсел» (1751—80). Наиболее значит. полемика была связана с тем, что Руссо превозносил облегчённый мелодич. стиль итал. оперы-буффа и отрицал все достоинства франц. оперы люллистской традиции. За слишком категоричной противоположной позицией Р. («мелодия определяется гармонией») стояло стремление утвердить роль ладотонального муз. мышления как важного достижения своего времени (историч. подход к явлениям муз. иск-ва отсутствовал у обеих сторон). Эта категоричность опровергалась собств. художеств. практикой Р.— его мелодич. дарованием. В своих трудах Р. также не раз признавал необходимость для композитора интуитивного мелодич. и гармонич. вдохновения. Однако длит. время Р.-композитора необоснованно рассматривали как сугубого рационалиста, некоего «муз. геометра». Но только во вдохновенных произв., но и в теоретич. трудах ярко сказалась выдающаяся творч. одарённость великого франц. музыканта.


TRAITÉ
DE
L'HARMONIE
Reduite à ſes Principes naturels;
DIVISÉ EN QUATRE LIVRES.
LIVRE I. Du rapport des Raiſons & Proportions Harmoniques.
LIVRE II. De la nature & de la propriété des Accords & de tout ce qui peut ſervir à rendre une Muſique parfaite.
LIVRE III. Principes de Compoſition.
LIVRE IV. Principes d'Accompagnement.
Par Monſieur RAMEAU, Organiſte de la Cathedrale de Clermont en Auvergne.
DE L'IMPRIMERIE
De Jean-Baptiſte-Christophe Ballard, Seul Imprimeur du Roy pour la Muſique. A Paris, rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnaſſe.
M. DCC. XXII.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Ж. Ф. Рамо. Трактат о гармонии. 1722. Титульный лист.



Ж. Ф. Рамо. «Рождение Озириса, или Празднество Памилии». Страница партитуры. Автограф.

Соч.: оперы (лирич. трагедии)— Ипполит и Арисия (либр. С. Пельтрена, 1733, «Корол. академия музыки», Париж), Самсон (либр. Вольтера, ок. 1733—36, утеряна, музыка частично использована в др. произв.), Кастор и Поллукс (либр. П. Бернара, 1737, там же; 2-я ред. 1754), Дардан (либр. М. Леклерка де ла Брюэр, 1739, там же; 2-я ред. 1744), Зороастр (либр. Л. де Каюзака, 1749, там же; 2-я ред. 1756), Линус (либр. Леклерка де ла Брюэр, 1751, сохранилась партия 1-й скрипки), Абарис, или Бореады (либр., возможно, де Каюзака, 1764, не пост.); оперы-балеты — Галантная Индия (Les Indes galantes, либр. Л. Фюзелье, 1735, там же, с добавлением 4-го акта—Дикари, 1736), Празднества Гебы, или Лирические таланты (Les fêtes d'Hebe ou Les talents lyriques, либр. А. де Мондорика, Пельтрена, Бернара, А. де Ла Пуплиньера, 1739, там же), Празднества Полимнии (Les fêtes de Polymnie, либр. де Каюзака, 1745, там же), Храм Славы (Le temple de la Gloire, либр. Вольтера, 1745, Дворцовый т-р, Версаль; дек. 1745 или янв. 1746, «Корол. академия музыки», Париж; 2-я ред. 1746, там же), Празднества Гименея и Амура (Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour, либр. де Каюзака, 1747, Дворцовый т-р, Версаль; под назв. Боги Египта — Les dieux de l'Egypte, 1748, «Корол. академия музыки», Париж), Сюрпризы Амура (Les surprises de l'Amour, либр. Бернара, 1748, Дворцовый т-р, Версаль; 2-я ред. май 1757, «Корол. академия музыки», Париж; 3-я ред. июль 1757, там же); комедии-балет — Принцесса Наваррская (La princesse de Navarre, либр. Вольтера, февр. 1745, Дворцовый т-р, Версаль; 2-я ред. под назв. Празднества Рамира—Les fêtes de Ramire, дек. 1745, там же); лирич. комедии — Платея (либр. Ж. Отро и А. Ле Валуа д'Орвиля, 1745, там же; под назв. Платея, или Ревнивая Юнона, Platée, ou Junon jalouse, 1749, «Корол. академия музыки», Париж), Паладины (Les paladins, либр. Монтикура, 1760, там же); героич. пасторали — Заис (либр. де Каюзака, 1748, там же), Наис (либр. его же, 1749, там же), Акант и Цефиза, или Симпатия (Acanthe et Céphise, ou La sympathie, либр. Ж. Мармонтеля, 1751, там же), Дафнис и Эгле (либр. его же, 1753, Дворцовый т-р, Фонтенбло); пастораль — Лизис и Делия (либр. его же, 1753, утеряна); балетные акты — Пигмалион (либр. Балло де Сово, по А. де Ла Мотту, 1748, «Корол. академия музыки», Париж), Гирлянда, или Волшебные цветы (La guirlande, ou Les fleurs enchantées, либр. Мармонтеля, 1751, там же), Сибариты (либр. его же, 1753, Дворцовый т-р, Фонтенбло; в качестве 2-го акта к 3-й ред. оперы-балета Сюрпризы Амура, 1757, «Корол. академия музыки», Париж), Рождение Озириса, или Празднество Памилии (La naissance d'Osiris, ou La fête de Pamilie, либр. его же, 1754, Дворцовый т-р, Фонтенбло), Анакреон (либр. де Каюзака, 1754, там же; 1766, «Корол. академия музыки», Париж), Зефир (ок. 1754), Анакреон (3-й акт ко 2-й ред. оперы-балета Сюрпризы Амура, либр. Бернара, 1757, там же), Ио (дата не установлена), Нелея и Миртис (дата не установлена); муз. номера (не сохранились)— к комич. опере Одураченный прокурор (Le procureur dupé sans le savoir, 6. г.), к соч. А. Пирона — Эндриаг (L'Endriague, комич. опера, 1723, т-р Сен-Жерменской ярмарки, Париж), Вербовка Арлекина (L'enrôlement d'Arlequin, комич. опера, 1726, там же), Платье раздора, или Ложное чудо (La robe de dissention, ou Le faux prodigue, комич. опера, 1726, там же), Прогулки в Тампэ (Les courses de Tempé, пастораль, 1734, т-р «Комеди Франсез», Париж), Сады Гименея, или Роза (Les jardins de l'Hymen, ou La rose, комич. опера, 1744, т-р «Опера комик», Париж); мотеты (для солистов, хора и орк.)— Deus noster refugium (до 1716), In convertendo (ок. 1718), Quam dilecta (ок. 1720), Laboravi (для хора и органа, до 1722); камерные кантаты (для 1—2 голосов с basso continuo)— Обманутые влюблённые (Les amants trahis, до 1721), Орфей (до 1721), Нетерпение (до 1722), Медея (до 1722, утеряна), Отсутствие (L'absence, до 1722, утеряна), Аквилон и Орифия (с концертирующей скр., до 1727), Фетида (Thétis, с концертирующей скр. и виолой, до окт. 1727), Верный пастух (Le berger fidèle, с 2 концертирующими скр., исп. 1728); вок. дуэты (с basso continuo) — Крестьянский дуэт (Duo paysan, 1707), 2 вок. канона; для клавесина с др. инструментами — Концертные пьесы для клавесина со скрипкой или флейтой и виолой или второй скрипкой (Pièces de clavecin en concerts, avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxieme violon, 1741); для клавесина (соло)— 3 сб. пьес (1706, 1724, ок. 1728), Принцесса (La dauphine, 1747).

Полн. собр. соч.— Œuvres complètes. Publ. faite sous la direction de C. Saint-Säens, v. 1—18, P., 1895—1918 (не завершено).

Лит. соч.: Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, P., 1722; Nouveau système de musique théorique..., pour servir d'introduction au «Traité de l'harmonie», P., 1726; Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue..., P., 1732; Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique, P., 1737; Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical, théorique et pratique.., P., 1750; Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie..., P., 1752; Extrait d'une réponse de M. Rameau à M. Euler, P., 1753; Observations sur notre instinct pour la musique et son principe, P., 1754; Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie, P., 1755; Suite des erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie, P., 1756; Réponse de M. Rameau à M. M., les éditeurs de l'«Encyclopédie» sur leur dernier avertissement, P., 1757; Prospectus du Code de musique pratique, P., 1758; Code de musique pratique ou Méthodes pour apprendre la musique... avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore, P., 1760; Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique insérées dans les articles Fondamental et Gamme de l'Encyclopédie, P., 1760; Origine des sciences, suivie d'une controverse sur le même sujet, P., 1761; Lettre aux philosophis, concernant, le corps sonore et la sympathie des tons, «Journal de Trévaux», 1762, august.

Лит.: Дебюсси о Рамо, «РМГ», 1908, № 30—31; Материалы и документы по истории музыки, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, т. 2, М., 1934, с. 287—307; Рыжкин И., Классическая теория (Ж. Ф. Рамо), в кн.: Рыжкин И. и Мазель Л., Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. 1, М., 1934, с. 3—78; Адамян А., Эстетика Рамо, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 2, Л., 1963; Брянцева В., Жан Филипп Рамо и его клавесинное творчество, в над.: Рамо Ж. Ф., Полн. собр. соч. для клавесина, М., 1972, с. 5—10; её же, Дебют Рамо-композитора, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2, М., 1973, с. 371—404; Розеншильд К., Воскрешение музыкального театра Рамо, «СМ», 1973, № 5; Essai d'éloge historique de feu M. Rameau, «Mercure de France», 1764, octobre; Chabanon M. P. G. de, Eloge de M. Rameau, P., 1764; Maret H., Eloge historique de M. Rameau, Dijon, 1766; [Moline], Dialogue entre Lulli, Rameau et Orphée dans les Champs Elysées, Amst., 1774; Nisard Th., Monographie de J.-Ph. Rameau, P., 1867; Pougin A., Rameau, essai sur sa vie et ses œuvres, P., 1876; Imbert H., Rameau et Voltaire in Symphonie, Mélanges de critique, P., 1891; Brenet M., La jeunesse de Rameau, «RMI», 1902/1903; Quittard H., Les années de jeunesse de J.-Ph. Rameau, «Revue d'histoire et critique musicale, 1902, v. 2; Dacier E., L'Opéra au XVIII-me siècle: les premières représentations de Dardanus, «RM», 1903, avril; Rolland R., Un vaudeville de Rameau, «Mercure musical», 1905, 15 mai; Ecorcheville J., De Lulli à Rameau, 1690—1730; l'esthétique musicale, P., 1906; Carraud G., La dance dans l'opéra de Rameau, «Courrier musical», 1908, mai; Laloy L., Rameau, P., 1908,² 1919; La Laurencie L. de, Rameau, P., [1908]; Graf G., J.-Ph. Rameau in seiner Oper Hippolyte et Aricie, Basel, 1926 (Diss.), Wädensvil, 1927; Tiersot J., Rameau, «MQ», 1928, v. 14; Masson P.-M., L'Opéra de Rameau, P., 1930; Migot G., J.-Ph. Rameau et le génie de la musique française, P., 1930; Kisch E., Rameau and Rousseau, «ML», 1941, v. 22; Meyer M. A., J.-Ph. Rameau, J. S. Bach, Chambéry, [1946]; Dale K., The keyboard music of Rameau, «Monthly Musical Record», 1947, v. 77, 1948, v. 78; Lalo P., De Rameau à Ravel, P., [1947]; Mellers W., Rameau and the opéra, «The Score», 1951, № 4, January; Tiénot Y., J.-Ph. Rameau, P.— Bruss., [1954]; Charlier H., J.-Ph. Rameau, Lyon, [1955]; Klitenic Z., The clavecin works of J.-Ph. Rameau, Ann Arbor, 1955 (Diss.); Girdlestone C., J.-Ph. Rameau. His life and work, L., [1957]; Berthier P., Réflexions sur l'art et la vie de J.-Ph. Rameau, P., 1957; Ahnell E. G., The concept of tonality in the opéras of J.-Ph. Rameau, Ann Arbor, [1958] (Diss.); Ferris J., The evolution of Rameau's harmonic theories, «Journal of music theory», 1959, v. 3, № 2; Suaudeau R., Introduction à l'harmonie de Rameau, Clermont-Ferrand, 1960; Malignon J., Rameau, [P., 1960]; Keane M. M., The theoretical writings of J.-Ph. Rameau, Wash., 1961 (Diss.); Brundrett G., Rameau's orchestration, Ann Arbor, 1962 (Diss.); Pischner H., Die Harmonielehre J.-Ph. Rameaus, Lpz., 1963 (Diss.); Krehbiel J. W., Harmonic principles of J.-Ph. Rameau and his contemporaries, Ann Arbor, 1964 (Diss.); «La Revue musicale», 1965, Carnet critique, № 260—61; Seefrid G., Die Airs den danse in der Bühnenwerken von J.-Ph. Rameau, Wiesbaden, 1969. *В. Н. Брянцева.*

РАМОВШ (Ramovš) Примож (р. 20 III 1921, Любляна) — словенский композитор (Югославия). Учился композиции у С. Остерца в Академии музыки в Любляне (окончил в 1941), совершенствовался у В. Фрадзна в Сиене и у А. Казеллы и Г. Петрасси в Риме (1941—43). Работает в Любляне. С 1945 сотрудник б-ки Словенской академии наук и иск-в (с 1952 директор), одноврем. изучал философию в Люблянском ун-те. В 1948—64 преподавал в средней муз. школе. Соч. Р., использующего совр. приёмы письма, отличаются ясностью построения. Экспериментирует в области звуковой колористики (концерты для разл. инструментов и струн. оркестра), применяет разнообразные составы камерных ансамблей.

Соч.: для орк.— симфонии (1940, 1943, 1948, 1968), Траурная музыка (Misika funèbre, 2 пьесы, 1941, 1955), 3 дивертисмента, симфониетта и др. пьесы; для инструмента с орк.— концерты: для фп. (1946), для 2 фп. (со струн. орк., 1949), Малый концерт для фагота (со струн. орк., 1958), для скр. и альта (1961), концертино для трубы (1960), Конц. музыка для литавр (1961), Антипараллели для фп. (1966), сюита для 2 скр. и влч. (со струн. орк., 1950); Трансформации для 2 альтов и 10 струнных (1963); камерно-инстр. ансамбли — 5 миниатюр для флейты и кларнета (1961), трио для флейты пикколо, трубы и фагота (1952), фп. трио Контрасты (1961); дух. квинтет (1959), Флуктуации для камерного ансамбля (1964), пьесы для фп., для разл. дух., для струн., а также для удар. инструментов, для органа (в т. ч. Прелюдия и фуга, 1951). *Е. И. Гордина.*

РА́НКИ (Ránki) Дьёрдь (р. 30 X 1907, Будапешт) — венг. композитор. Засл. арт. ВНР (1963). В 1930 окончил Высшую муз. школу им. Ф. Листа. Композицию изучал под рук. З. Кодая. Работал как фольклорист в Этнографич. музее в Будапеште и «Музее человека» в Париже. Руководил муз. отделом Венг. радио. Для творчества Р. характерны юмор, сатира, гротеск, остроумное (часто пародийное) использование элементов муз. стилей разных эпох и муз. фольклора разных стран. Пр. им. Кошута (1954).

Соч.: оперы — Новое платье короля Помаде (Pomádé király új ruhája, комич., 1953, Будапешт; из этой музыки — сюита для орк., 1954), Петер-музыкант (Muzsikus Péter, детская, 1962, Будапешт), Трагедия Человека (Az ember tragédiája, 1970, Будапешт); танц. драма Цирк (Cirkusz, 1956); оратории — «1944» (1966), Песня о городе (Cantus urbis, посв. 100-летию объединения Пешта, Буды и Обуды, 1973); кантаты — На окраине города (A város peremén, 1947); для орк.—Венгерские танцы 16 в. (Magyar táncok a 16. századból, 1950), 3 товарища (Három cimbora, танц. сюита, 1954), пьесы; фантазия 1514 для фп. с орк. (1960); дух. квинтет Пентаэрофония (Pentaerophonia, 1958); для хора с орк.—Песня о взаимопонимании народов (Dal a népek egyetértéséről, 1952), муж. хоры — Уэльские барды (A walesi bárdok, с инстр. ансамблем, 1959), Песня мира (Békedal, 1960), Памяти Кодая (1971); романсы; музыка к кинофильмам (ок. 80); музыка к радиопостановкам «Возмутитель спокойствия» (по Л. В. Соловьёву, 1950), «Новое платье короля Помаде» (по Х. К. Андерсену, соч. 1950), к драм. спектаклям «Антоний и Клеопатра» (Б. Шоу, 1955), «Дон Жуан» (Мольер, 1957) и др. *П. Ф. Вейс.*

РА́ПГОФ Евгений Павлович [13(25) VIII 1859, Петербург — 17 III 1919, Петроград] — рус. пианист и педагог. В 1880 окончил Петерб. консерваторию (занимался у В. В. Пухальского и К. К. Фан-Арка). Совершенствовался у Т. Лешетицкого в Вене, концертировал. В 1882 открыл в Петербурге муз. курсы («Курсы Рапгоф»), завоевавшие признание высоким проф. уровнем преподавания. С 1894 преподаватель Николаевского сиротского ин-та (с 1898 также инспектор музыки). В 1888—98 муз. критик газ. «St. Petersburger Herold». После Окт. революции 1917 преподавал в 7-й районной школе муз. просвещения. Составитель инструктивных сб-ков для фп.: «Собрание этюдов различных авторов» (тетради 1—6), «Педагогическая библиотека», «Большая школа техники» (тетради 1—6) и др.

Брат Р.— Ипполит Павлович Р. (гг. рожд. и смерти неизв.) — критик, муз. деятель. Один из организаторов в нач. 1900-х гг. концертов граммофонных записей; многое сделал для превращения грампластинки в средство пропаганды музыки. Ему принадлежит кн. «Пианофилы и пианофобы» (СПБ, 1894), статьи о грампластинках.

Лит.: Фин. [Финдейзен Н. Ф.], К кончине Е. П. Рапгофа, «Жизнь искусства», 1919, № 103; Бронфин Ф., К кончине Е. П. Рапгофа, там же; Волков-Ланнит Л. Ф., Искусство запечатленного звука. Очерки по истории граммофона, М., 1964, с. 88. *И. М. Ямпольский.*

РАПМ — см. *Российская ассоциация пролетарских музыкантов.*

РАППАПО́РТ Маврикий Яковлевич [1827 — 17(29) XI 1884, Петербург] — рус. муз. критик. Окончил юридич. ф-т Петерб. ун-та (1849). С нач. 40-х гг. его муз. рецензии печатались в журн. «Репертуар и Пантеон», «Сын Отечества». С 1851 сотрудник газ. «Ведомости Санкт-Петербургской городской полиции». В 1856—60 ред.-издатель основанного им журн. «Музыкальный и театральный вестник» (с № 36 за 1857 — «Театральный и музыкальный вестник»), в к-ром активно участвовал А. Н. Серов. (В 1883 Р. возобновил на короткий срок издание журнала при газ. «Свет».) Сотрудничал во мн. органах периодич. печати (газ. «Биржевые ведомости», «Русский мир», парижском журн. «Le menestrel» и др.). Опытный журналист, Р. не обладал, однако, разносторонними муз. знаниями. Осн. внимание уделял оперному т-ру. В своей критич. деятельности испытал влияние Серова. При общей прогрессивной направленности его статьи и рецензии подчас носили поверхностный характер. Тем не менее зачастую он правильно оценивал совр. ему художеств. явления, в частности рус. музыки. Одним из первых отметил исполнит. дарование молодого М. А. Балакирева, предсказав ему «блестящую будущность»; высоко ставил оперное творчество Серова; положительно откликнулся и на первую пост. оперы «Борис Годунов» Мусоргского.

Лит.: [Некролог], «Нувеллист», 1884, № 8; [Некролог], «Исторический вестник», 1885, т. 19, январь. *И. М. Ямпольский.*

РАПСО́Д (греч. ῥαψῳδός, от ῥάπτω — сшиваю, слагаю и ᾠδή — песнь) — древнегреч. странствующий певец-сказитель. Представители архаич. этапа развития антич. художеств. творчества, Р. известны как исполнители муз.-поэтич. произв. «оймэ» (οἶμη). Есть свидетельства, что иногда Р. исполняли эпич. поэмы, танцуя или активно жестикулируя, что свидетельствует об их связи с древнейшим синкретич. иск-вом. В др. случаях Р. сопровождали свои композиции игрой на струн. инструментах — *лире*, *кифаре* и форминге. Иск-во Р. высоко ценилось в Др. Греции. Среди антич. легендарных или полулегендарных Р.— Амфион, Орфей, Мусей, Лин, Пан, Фамирис, Памф, Эвмолп, Олен, Демодок, Фемий и др. В «Поэтике» Аристотеля (гл. 26) названы рапсоды Сосистрат и Мнаситей, жившие в классич. эпоху. Иск-во Р. характеризовалось своеобразным синтезом традиционности, проявлявшейся в приверженности к стабильной художеств. структуре, и новаторства, связанного с внедрением индивидуальных мелодич. оборотов. Муз. сторона иск-ва Р. ещё мало изучена. Есть основания предполагать, что ладовые нормы их творчества были обусловлены ангемитонным этапом муз. мышления (см. *Ангемитонный звукоряд*).

Лит.: Толстой И., Аэды. Античные творцы и носители древнего эпоса, М., 1958; Лосев А. Ф., Гомер, М., 1960; Guhrauer H., Musikgeschichtliches aus Homer, Lpz., 1886; Diehl E., Fuerunt ante Homerum poetae, «Rheinisches Museum für Philologie», 1940, № 89, S. 81—114; Henderson I., Ancient Greek music, в кн.: New Oxford history of music, v. 1— Ancient and oriental music, L., 1957, p. 376—78. *Е. В. Герцман.*

РАПСО́ДИЯ (греч. ῥαψῳδία — пение или декламация нараспев эпич. поэм, эпич. поэма, букв.— песнь, рапсода; нем. Rhapsodie, франц. rapsodie, итал. rapsodia) — вокальное или инструментальное произведение свободной формы, слагающееся как последование разнохарактерных, порой остроконтрастных эпизодов. Для Р. типичны использование подлинных нар.-песенных тем, эпич. дух. Р. как бы воссоздаёт выступление нар. певца-рапсода; временами в ней воспроизводится его речитация. Назв. «Р.» первым дал серии своих песен и фп. пьес Х. Ф. Д. Шубарт (3 тетради, 1786). Самая ранняя фп. Р. была написана В. Р. Галленбергом (1802). Важный вклад в утверждение жанра фп. Р. внесли В. Я. Томашек (ор. 40, 41 и 110, 1813—14 и 1840), Я. В. Воржишек (12 Р. ор. 1, 1814). Особую популярность приобрели Р., созданные Ф. Листом (19 «Венгерских рапсодий», с 1847; «Испанская рапсодия», 1863). В этих Р. использованы подлинные нар. темы — венг. цыган и испанские (мн. эпизоды, вошедшие в «Венгерские рапсодии», первоначально были опубликованы в серии фп. пьес «Венгерские мелодии» —«Mélodies hongroises...»; «Испанская рапсодия» в 1-й ред. 1844—45 носила назв. «Фантазия на испанские темы»). Неск. фп. Р. написал И. Брамс (ор. 79 и 119, более короткие и строгие по форме сравнительно с листовскими; пьесы ор. 119 первоначально были названы «Каприччи»). Создавались также Р. для оркестра («Славянские рапсодии» Дворжака, «Испанская рапсодия» Равеля), для солирующих инструментов с оркестром (для скрипки и оркестра — «Норвежская рапсодия» Лало, для фп. с оркестром — «Украинская рапсодия» Лядунова, «Рапсодия в блюзовых тонах» Гершвина, «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова), для певцов, хора и оркестра (рапсодия Брамса для альта соло, хора и оркестра на текст из «Зимнего путешествия на Гарц» И. В. Гёте). Р. пишут и сов. композиторы («Албанская рапсодия» Караева для оркестра).

Лит.: Мейен Е., Рапсодия, М., 1960; Jankélévitch Vl., La rhapsodie, verve et improvisation musicale, P., 1955; Salmen W., Geschichte der Rhapsodie, Z.—Freiburg in Br., 1966.

РАСПЕ́В (старинное — роспев) — самостоятельная система монодии, характеризующаяся определённым фондом мотивов-попевок и закономерностями их организации в мелодиях. В рус. церк. пении существует неск. Р. Древнейший из них, обладающий самым богатым фондом попевок,— *знаменный распев*; истоки его восходят к 12 в. Им распеты песнопения всего годичного круга богослужения, составляющие певческие книги: Октоих, Ирмологий, Обиход, Праздники и Триодь. Позже появились *демественный распев* и *путевой распев*, культивировавшиеся в 16—17 вв. Более поздние — *болгарский распев*, *греческий распев* и *киевский распев* применялись в рус. церк. пении с сер. 17 в. По фонду попевок все они значительно уступают знаменному Р. Закономерности их организации мало изучены.

От Р. следует отличать напев; в рус. дореволюц. музыковедч. лит-ре это различие проводилось не всегда. В широком значении термина напевом может быть названа любая мелодия, в т. ч. и принадлежащая одному из указанных Р. Чаще напевами называют местные варианты того или иного Р., образовавшиеся в многовековой практике клиросного пения под влиянием местных певч. традиций. *Н. Д. Успенский.*

«RASSEGNA MUSICALE» («Рассе́нья музика́ле»)— итал. муз. журнал. Выходил ежемесячно в 1928—43 и 1947—62. Основан Г. М. Гатти, был продолжением издававшегося им же в 1920—27 журн. «Il Pianoforte». До 1941 «R. m.» издавался в Турине, затем в Риме (1941—43) и Милане (1947—62). В 1963—68 выходил 1 раз в 3 месяца под назв. «Quaderni della Rassegna musicale». В журнале печатались статьи о старинной и совр. музыке, рецензии на концерты и оперные спектакли, на книги и ноты, велась хроника муз. жизни в стране и за рубежом. *М. С. Шарова.*

РАСТРУ́Б — расширяющаяся часть мн. духовых инструментов, образующая выходное отверстие. Способствует распространению звука преим. в одном определённом направлении, что иногда используется композиторами (напр., пометка «раструбы вверх» в партиях валторн). Форма Р. влияет на тембр звучания инструмента. Р. делается как из одинакового материала со стволом, так и из другого. Напр., имеющие деревянный ствол старинные контрафаготы, бас-кларнеты, англ. рожки, рус. фаготы снабжены металлич. Р.; из рога или бересты изготовляется Р. у деревянных или камышовых жалеек, из рога — у волынок, из металла — у сурны. Изредка встречаются инструменты с ложным Р.—по внешней форме он напоминает настоящий, однако канал до конца остаётся цилиндрическим. *Г. И. Благодатов.*

РАТИ́Л, Навратил Иозеф Иванович (27 II 1840, Пардубице — 17 II 1912, Тбилиси)— певец, хормейстер, педагог. По национальности чех. Окончил учительский ин-т в Праге и в течение 8 лет был преподавателем. Затем учился в Пражской консерватории, по окончании к-рой пел в оперных т-рах Праги, Теплице и др. В 1878 выступал в оперном т-ре Хельсинки, после чего гастролировал по разным городам России. С 1880 жил в Тбилиси; до 1885 был солистом оперного т-ра. Оставив сцену, изучал и записывал груз. нар. музыку, сблизился с известными деятелями груз. культуры, в т. ч. с музыкантами А. Бенашвили, И. Каргаретели, Х. Саванели, Л. Агниашвили, Ф. Коридзе, К. Магарадзе, М. Баланчивадзе, З. Чхиквадзе. С 1885 руководил работой груз. нар. хора, созданного Агниашвили. В 1890 Р. организовал хор, к-рый исполнял груз. нар. (карталинские, кахетинские, имеретинские, мегрельские, гурийские), а также нем., швед., чеш. песни. Сам Р. выступал как певец-солист. Записанные и обработанные Р. песни неоднократно исполнялись в концертах. Особенным успехом пользовались груз. песни «Подошёл к горе высокой», «Шёл, охотясь, Автандил», «Песня пахаря» и др.

Лит.: Имедашвили Н., Ладо Агниашвили, Тб., 1925 (на груз. яз.); Чхиквадзе Г., Чешский музыкант в Грузии, «СМ», 1955, № 8, чеш. пер.: Český hydebnik v Gruzii, «Praha—Moskva», 1955, № 11; Лекишвили С., И. Ратил в Грузии, Тб., 1961 (на груз. яз.). *Г. З. Чхиквадзе.*

РА́УДСЕПП Кирилл Дмитриевич [р. 23 III (5 IV) 1915, Таллин]— сов. дирижёр. Нар. арт. Эст. ССР (1957). Учился в Таллинской консерватории (в 1933—38 по классу фп. у А. Лембы, в 1945—48 — по классу композиции у Х. Эллера). С 1944 дирижёр, в 1951—63 гл. дирижёр Эст. т-ра оперы и балета. Дирижировал первыми пост.: эст. опер — «Берег бурь» Эрнесакса (1949), «Певец свободы» Э. Каппа (1950), «Лембиту» В. Каппа (1961), «Барбара фон Тизенхузен» Тубина (1969); балетов — «Калевипоэг» (1948), «Золотопряхи» (1956) Э. Каппа, «Тийна» Аустер (1955), а также муз.-сценич. произведения рус. и зап.-европ. классиков. В 1952—56 преподавал в Таллинской консерватории. Гос. пр. СССР (1951, 1952), Гос. пр. Эст. ССР (1949) — за исполнит. деятельность. *Л. Т. Нормет.*

РА́УНД (англ. round, букв.— круг)— англ. нац. разновидность *бесконечного канона*. Термин «Р.» появился в 16 в.; ранее в Англии и в др. странах бытовали термины рота, ротула (от лат. rota — колесо). Р. исполняется певцами без инстр. сопровождения. В отличие от бесконечного канона, в к-ром расстояния между вступлениями голосов могут быть различными, в Р. они всегда одинаковы. Особенность Р. состоит также в том, что все голоса в нём вступают в унисон или в октаву. Как и др. виды бесконечного канона, Р. создаёт впечатление движения по кругу, вращения (отсюда назв.). Предполагают, что при исполнении Р. певцы располагались по окружности. В нек-рых старинных записях Р. применено подобное же «круговое» расположение нотных строк (чаще Р. нотировался одноголосно). Один из наиболее ранних и широко известных образцов Р.—«Летний канон» («Sumer is icumen in»). Первоначально наряду с термином «Р.» в качестве его синонима использовался также термин «кэч» (англ. catch — поимка, добыча); в 17—18 вв. этот последний термин стал обозначать особую разновидность англ. многогол. вок. композиции, зачастую также канонич. типа, но отличающуюся юмористич. характером текста и «разорванностью» мелодии, к-рая начинается в одном голосе и продолжается в другом. В Англии Р. сохранился и в 20 в. Рус. термин «круговой канон» обычно применяется по отношению к особого рода бесконечному канону, идущему по квинтовому кругу (образец — в «Музыкальном приношении» И. С. Баха).

Лит.: Bukofzer M. F., «Sumer is icumen in»; a revision, Berk.—Los Ang., 1944; Handschin J., The summer canon and its beackground, «Musica Disciplina», 1949, v. 3, 1951, v. 5; Harrison Fr. Ll., Rota and rondellus in English medieval musik, «Proceedings of the Royal Musical Association», 1959/60, v. 86.

РА́УПАХ (Raupach) Герман Фридрих (1728, Штральзунд — дек. 1778, Петербург)— нем. композитор и клавесинист. Сын органиста и комп. Кристофа Р. (1686—1744). В 1755—62 и 1768—78 жил в России, занимал должность клавесиниста придв. оркестра, затем второго капельмейстера при дворе. С 1777 руководил муз. классами Академии художеств, где преподавал композицию, пение и игру на инструментах. В 60-х гг. работал в Париже. Писал преим. театр. музыку. Автор одной из первых опер на рус. текст— «Альцеста» (либр. А. П. Сумарокова, 1758; неоднократно возобновлялась на сцене до 70-х гг. 18 в.). Большим успехом пользовалась в кон. 18 в. опера Р. «Добрые

солдаты» (либр. М. М. Хераскова, 1779, Москва; 1780, Петербург), пек-рые номера из к-рой вошли в быт и воспроизводились в популярных песенниках. Р. написал также (совм. с И. Старцером) оперы-балеты «Сироэ» («Siroe», на итал. либр. П. Метастазио, 1760), «Прибежище добродетели» (1759) и музыку торжеств. пролога «Новые лавры» (1759, по др. данным, 1764; оба произв. на текст Сумарокова). Во время второго пребывания в России написал музыку балетных сцен для ряда опер др. композиторов (в т. ч. для «Антигоны» Траэтты, 1772) и ученич. спектаклей Академии художеств. Известны также 6 сонат для клавесина и скрипки (изд. 1762 в Париже), темы к-рых были использованы В. А. Моцартом в нескольких его фп. концертах (К.-V., 37, 39, 41).

Лит.: Фиидейзен Н., Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века, т. 2, М.—Л., 1928—29, с. 236—37; Рабинович А. С., Русская опера до Глинки, [М.], 1948, с. 57—60; Келдыш Ю. В., Русская музыка XVIII века, М., 1965, с. 296—97; Moser R. A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-e siécle, t. 1, Gen., 1948, p. 234—36. *Ю. В. Келдыш.*

РАУТАВАРА (Rautavaara) Эйноюхани (р. 9 X 1928, Хельсинки)— фин. композитор. Учился в Хельсинки на филос. ф-те ун-та (1948—54) и одноврем. в Академии музыки им. Я. Сибелиуса у А. Мериканто (композиция), совершенствовался в 1955—56 под рук. А. Копленда в Нью-Йорке, у В. Персикетти и Р. Сешнса в Тэнглвуде, у В. Фогеля (1957) в Асконе (Швейцария) и у Р. Петцольда в Кёльне. Дебютировал в 1952 (фп. сюита «Народные музыканты»—«Pelimannit»). С 1959 преподаёт теорию музыки в Академии музыки им. Я. Сибелиуса (с 1971 профессор). Выступает как муз. критик. Междунар. известность Р. принёс «Реквием в наше время» (1954; в том же году премия на конкурсе, организованном амер. фондом Бревард). Для произв. Р. разных жанров характерны чёткость формы, искренность, эмоциональность, однако стиль его несколько эклектичен. Испытал влияния музыки А. Брукнера и А. Берга, а также совр. представителей школы *додекафонии*. Участвует в фестивалях совр. музыки. Пр. им. Я. Сибелиуса (1965).

Соч.: оперы — Шахта (Kaivos, фин. телевидение, 1963), Аполлон против Марса (Apollon contra Marsyas, 1970, Хельсинки); балет — Искушение (Kiusaukset, 1969, Хельсинки); для солистов, хора и орк.— кантата Независимость (Itsenäisyyskantaatti, с чтецами, 1967); концерт Дочь моря (Daughter of the sea, для сопрано, хора и струн. орк., 1970); для орк.— 4 симфонии (1956, 1957, 1961, 1964), сюита для струн. орк. (1952), Реквием в наше время (A requiem in our time, для дух. и удар. инструментов, 1953), Памяти Паасикиви (In memoriam Paasikivi, для струн. орк., 1968); для инструмента с орк.— концерты: для фп. (1969) и для влч. (1968), Дифирамбы (Dithyrambos, для скр. и струн. орк., 1970); камерно-инстр. ансамбли — соната для фагота и фп. (1968), струн. квартеты (1952, 1958, 1965), квартет для гобоя и струн. трио (1965), октет для духовых (1964); для фп.— сонаты (1963, 1970), сюиты; соната для влч. соло (1969); токката для органа (1971); для хора a cappella — месса (1971), Credo (1972), Певец (Lanlaja, 1956); романсы, песни на стихи У. Шекспира и Р. М. Рильке.

Лит.: Мякинен Т., Нумми С., Финская музыка, Хельсинки, 1965; Suomen Säveltajiä, Hels., [1965]; Suomi — Käsikirja, Hels., [1968]. *Г. И. Лапчинский.*

РАУТИО Калле Эрикович (20 XI 1889, Унтамола, ныне Финляндия — 15 XII 1963, Петрозаводск)— сов. композитор, педагог, муз.-обществ. деятель. Засл. деят. иск-в Карел. АССР (1943). Чл. КПСС с 1922. Деп. Верх. Совета Карел. АССР 2—4-го соз. В 1903—22 жил в США, где работал на шахтах и одноврем. в 1916—20 занимался заочно в классе композиции при Калифорнийском ун-те. К 1912 относятся первые самостоят. соч.— в основном песни, навеянные образами родины: «Песня рыбака», «Мой парус», «Лесная роза» и др. С 1922 жил в СССР. В 1922—30 преподавал в Петрозаводском пед. техникуме (рук. хора, симф. и дух. оркестров учащихся). С 1931 муз. рук. Фин. драм. т-ра; в 1931—35 организатор и дирижёр симф. оркестра Радио Карел. АССР. В 1949—56 председатель СК Карел. АССР, чл. Всесоюзного комитета защиты мира (с 1954).

Р.— один из зачинателей проф. муз. иск-ва в Сов. Карелии. Автор симф. картины «Карельская свадьба», положившей начало становлению нац. симф. творчества в Карелии. Широкую известность приобрели песни Р. «Моя карельская земля», «Советской Карелии», «Моя страна», «Дума лесоруба», «Звучи, моё кантеле», «Весна». Автор песен, вошедших в песенник для школьников («Lauluja koululaisille», первый на фин. яз., Петрозаводск, 1955). Среди обработок нар. мелодий — «Сато-сато», «Килка-калкат». Имя Р. присвоено Петрозаводскому муз. уч-щу (1972).

Соч.: для орк.— симфония (1954), 3 сюиты (1939; 1948; 1950, 2-я ред. 1955), картины Карельская свадьба (1926; 2-я ред. 1938), Кимас-озеро (1934), 3 увертюры (1942, 1944, 1961); для орк. кантеле — Карельский танец (1945), пьесы, в т. ч. Финская песня (1952); для дух. орк.— марши на карел. темы (1943, 1946, 1948); камерно-инстр. ансамбли — 2 струн. квартета (1944, 1951); музыка к 2 отрывкам из «Калевалы»— Новое берёзовое кантеле и Здравствуй, месяц серебристый! (1949); музыка к спектаклям Фин. драм. т-ра; песни; св. 60 обр. фин. и карел. нар. песен.

Лит.: Тимонен А., Лапчинский Г., Композитор К. Э. Раутио, Петрозаводск, 1964; Лапчинский Г., Творческая деятельность К. Э. Раутио, в его кн.: Музыкальная культура Карелии, Л., 1968. *Г. И. Лапчинский.*

РАУХВЕ́РГЕР Михаил Рафаилович [р. 22 XI (5 XII) 1901, Одесса]— сов. композитор. Нар. арт. Кирг. ССР (1961), засл. деят. иск-в РСФСР (1974). В 1927 окончил Моск. консерваторию по классу фп. у Ф. М. Блуменфельда. С 1927 преподавал фп. в Моск. консерватории (с 1939 проф., в 1931—41 зав. кафедрой спец. фп.). Среди учеников — В. С. Локтев, Г. В. Атласман. Внёс большой вклад в сов. музыку для детей и в развитие кирг. муз. т-ра.

Соч.: оперы — Кокуль (Золотой чуб, 1942, Кирг. т-р оперы и балета), Джамиля (по повести Ч. Айтматова, 1961, там же), детская опера Красная шапочка (1967, Моск. детский муз. т-р); опера-балет — Снежная королева (1968, Большой т-р); балеты — Чолпон (Утренняя звезда, 1943, Кирг. т-р оперы и балета; 2-я ред. 1958, там же), Джаныл (1970), детский балет Колобок (1976, Моск. детский муз. т-р); для детского хора и струн. орк. — Всегда живой (Кантата о Ленине, сл. О. И. Высотской, изд. 1966); для орк.— симфония (1956), симфонietta (для струн. орк., 1972), симф. картины В горах Ала-Тоо (1953), сюиты; концерты с орк.— для влч. (изд. 1964), для фп. (1973); камерно-инстр. ансамбли — трио для 2 кларнетов и бас-кларнета (1971), 5 струн. квартетов (1948, 1954, 1964, 1972, 1975), квартет для флейты, 2 кларнетов и фагота (1976); для фп.—4 сонатины, этюды, пьесы; песни, в т. ч. Мы весёлые ребята (сл. Высотской), Мишка (сл. А. Л. Барто); хоры (св. 400); обр. нар. песен; музыка к спектаклям драм. т-ра, в т. ч. «Недоросль» Фонвизина (1939, Центр. детский т-р, Москва), «Красная шапочка» Шварца (1948, моск. Т-р юного зрителя); музыка к фильмам, в т. ч. «Белеет парус одинокий» (1937), «За власть Советов» (1956) и др.

Лит.: Виноградов В. С., От песни к симфонии, «СМ», 1957, № 9; его же, М. Раухвергер, «МЖ», 1972, № 2; Корев Ю., М. Раухвергер и его балет «Чолпон», М., 1958.

РАФФ (Raff) Йозеф Иоахим (27 V 1822, Лахен, близ Цюриха — 4 VI 1882, Франкфурт-на-Майне)— нем. композитор. Сын органиста. Спец. муз. образования не получил. Закончив иезуитскую школу в Швице, стал учителем. Первые опыты муз. творчества Р. (произв. для фп.) были изданы по рекомендации Ф. Мендельсона. Большую поддержку Р. оказал также Ф. Лист. С 1850 Р. примкнул к *веймарской школе*, сотрудничал в журн. «Neue Zeitschrift für Musik», опубликовал работу «Вагнеровская проблема» (1854). В 1856—77 жил в Висбадене. С 1877 директор консерватории во Франкфурте-на-Майне. Произв. Р. в своё время пользовались известностью и были репертуарными в разл. европ. странах.

Соч.: оперы — Король Альфред (König Alfred, 1848; 2-я ред. 1851, Веймар), Дама-кобольд (Dame Kobold, 1870, Веймар) и др.; оратории; для орк.—11 симфоний (в т. ч. К Родине — An das Vaterland, 1863; В лесу — Im Walde, 1869; Леонора, 1872; В Альпах — In den Alpen, 1877; Весенние звуки — Frühlingsklänge, 1878; Летом — Im Sommer, 1880), сюиты, увертюры, в т. ч. к пьесам У. Шекспира; для инструментов с орк.— для фп.: концерт, Ода весне (Ode au printemps), сюита; для скр.: 2 концерта, сюита; для влч.— 2 концерта; камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. 4 фп. трио, 8 струн. квартетов, фп. квинтет, струн. секстет, струн. октет; для фп. — 2 сонаты, сюиты, пьесы, транскрипции произв. И. С. Баха, Г. Ф. Генделя; хоры, дуэты, песни.

Лит.: Schäfer A., Chronologisch-systematisches Verzeichnis der Werke J. Raff's, Wiesbaden, 1888; Gandolfi R., La musica di G. Raff, Florenza, 1904; Raff H., Joachim Raff. Ein Lebensbild, Regensburg, 1925. *Т. Н. Соловьёва.*

РАХЛИ́Н Натан Григорьевич [р. 28 XII 1905 (10 I 1906), Сновск, ныне г. Щорс Черниговской обл.]— сов. дирижёр. Нар. арт. СССР (1948). Чл. КПСС с 1947. В юности трубач-сигналист в бригаде Г. И. Котовского; позднее участник дух. оркестра Высшей воен. школы в Киеве. В 1923—27 занимался в Киевской консерватории (класс скрипки), в 1930 окончил Муз.-драм. ин-т им. Н. В. Лысенко, где учился в классе дирижирования у В. Бердяева и А. И. Орлова. В 1931—35 заочно обучался муз.-теоретич. предметам и композиции у М. О. Штейнберга (Ленинград). Был дирижёром первого симф. оркестра на Радио в Харькове (1932—34) и художеств. руководителем и гл. дирижёром симф. оркестра в Донецке (1934—37). В 1938 получил 2-ю пр. на 1-м Всесоюзном конкурсе дирижёров. В 1937—41 и в 1946—62 возглавлял Гос. симф. оркестр УССР, в 1941—45 — Гос. симф. оркестр СССР. С 1966 художеств. руководитель и гл. дирижёр созданного им в Казани Гос. симф. оркестра Тат. АССР.



Для исполнит. творчества Р.— крупнейшего сов. дирижёра, характерны ярко выраженное импровизационное начало, импульсивный темперамент, артистичность. К числу высших достижений относятся интерпретации «Пассакалии» Баха—Гедике, ряда произв. Л. Бетховена (9-я симфония), Г. Берлиоза («Фантастическая симфония»), П. И. Чайковского (6-я симфония, симфония «Манфред», фантазия «Франческа да Римини»). В репертуаре Р. важное место принадлежит соч. сов. композиторов: Н. Я. Мясковского, Р. М. Глиэра, Ю. А. Шапорина, Д. Д. Шостаковича (11-я симфония, первое исп.), Д. Б. Кабалевского, Т. Н. Хренникова, Ю. В. Свиридова, В. И. Мурадели, Я. А. Иванова и др. Р.— первый исполнитель мн. орк. сочинений укр. сов. авторов (Б. Н. Лятошинского, К. Ф. Данькевича, Г. И. Майбороды, В. Б. Гомоляки, Г. П. Таранова), а также тат. композиторов, в т. ч. Н. Г. Жиганова, А. З. Монасыпова, А. Б. Луппова. В 1946—66 профессор Киевской, с 1967 — Казанской консерваторий. Гос. пр. СССР (1952).

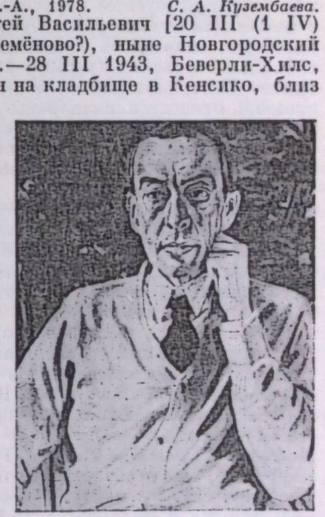
Лит.: Юдин Г., Украинские дирижеры, «СМ», 1951, № 8; Гозенпуд М., Натан Рахлин, там же, 1956, № 5; Современные дирижеры, сост. Л. Григорьев, Я. Платек, М., 1969. *М. М. Яковлев.*

РАХМАДИ́ЕВ Еркегали Рахмадиевич (р. 1 VIII 1932, аул № 9 Чубартауского р-на Семипалатинской обл.)— сов. композитор, педагог, муз.-обществ. деятель. Нар. арт. Казах. ССР (1975). Чл. КПСС с 1960. Кандидат в чл. ЦК компартии Казахстана с 1971. Деп. Верх. Совета Казах. ССР 7—9-го созывов. Пред. СК Казахстана (с 1968). В 1952 окончил Алма-Атинское муз. уч-ще (отделения нар. инструментов и историко-теоретическое), в 1957 — Алма-Атинскую консерваторию по классу композиции у Е. Г. Брусиловского. В 1957—58 занимался на курсах повышения квалификации в Москве у Г. И. Литинского. С 1959 художеств. руководитель Казах. филармонии, в 1961—65 нач. Гл. управления по делам иск-в Мин-ва культуры Казах. ССР, в 1966 директор Казах. т-ра оперы и балета. С 1958 зав. фольклорным кабинетом, в 1967—75 ректор Алма-Атинской консерватории (с 1969 доцент). Р.— один из ведущих композиторов Казах. ССР. Центр. место в его творчестве занимает героико-патриотич. тематика. Особое внимание композитор уделяет опере и вок.-симф. жанрам. Р. успешно претворяет в своих соч. образцы нар.-инстр. музыки, им найдены новые пути симф. разработки казах. кюев, в его симф. произв. закономерности европ. проф. иск-ва органически сочетаются со стилистич. чертами нац. художеств. мышления («Праздничный кюй», исп. в концертах конгресса Междунар. муз. совета, 1971, в Дни сов. культуры в Лондоне, 1973; отмечен на Междунар. муз. трибуне стран Азии, 1973). В 1977 Р. написал вок.-симф. «Поэму о Конституции» (по мотивам стихотворений Джамбула Джабаева).

Соч.: оперы—Камар-сулу (1963, Алма-Ата), Степное зарево (совм. с А. В. Бычковым и Г. И. Гризбилом, 1967, там же), Алпамыс (1973, там же); для солистов, хора и орк.— лирич. поэма-реквием Мухтар-ага (1967), поэмы Айстан (1968), Пробуждённая земля (1968), Торжественная кантата (для солистов, детского и смеш. хоров, 1970), Ода партии (1971), Мы славим партию (1976); для орк.— поэмы Амангельды (1956), Толгау (1960), кюи Дайрабай (1961), Праздничный кюй (1966), Ортна, Кудаша-думан (1973); скерцо для трубы с орк. (1966); камерно-инстр. соч.; хоры, песни, музыка к драм. спектаклям и кинофильмам.

Лит.: Вызго-Иванова И., Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана, Л.—М., 1974; Ахметова М., Ерзакович Б., Жубанов А., Музыка Советского Казахстана, А.-А., 1975 (на казах. яз.); Композиторы Советского Казахстана, А.-А., 1978. *С. А. Кузембаева.*

РАХМА́НИНОВ Сергей Васильевич [20 III (1 IV) 1873, имение Онег (Семёново?), ныне Новгородский р-н Новгородской обл.—28 III 1943, Беверли-Хилс, Калифорния; похоронен на кладбище в Кенсико, близ Нью-Йорка]—рус. композитор, пианист и дирижёр. Происходил из дворянской семьи, в которой большое внимание уделялось домашнему музицированию. Дед композитора Аркадий Александрович Р. (1808—81) был известным в середине 19 в. пианистом - любителем (учился у Дж. Филда; выступал в любительских концертах) и автором салонных романсов. Муз. одарённость Р. проявилась рано. С 4 лет он начал обучаться игре на фп. под рук. матери, а затем пианистки А. Д. Орнатской. С 1882 учился в Петерб. консерватории (класс фп. В. В. Демянского). В 1885 по настоянию А. И. Зилоти (двоюродного брата Р.) перешёл в Моск. консерваторию, в класс Н. С. Зверева (жил и воспитывался в его доме до 1889). На старшем отделении консерватории (с 1888) занимался у Зилоти (фп.), А. С. Аренского (гармония, канон и фуга, инструментовка, свободное сочинение), С. И. Танеева (контрапункт строгого письма). Большое влияние на развитие Р. оказал П. И. Чайковский, распознавший сильное самобытное дарование уже в первых ученич. соч. юного композитора. Выступления Р. как пианиста и его сочинения, исп. в консерваторских концертах, привлекли внимание общественности. Р. окончил Моск. консерваторию по классам фп. (1891) и композиции (1892) с большой золотой медалью. Дипломная работа Р.— одноактная опера «Алеко» (по поэме А. С. Пушкина «Цыганы»), в к-рой, несмотря на следы разл. влияний, ясно ощущается творч. индивидуальность автора. К этому времени были написаны также 1-я часть симфонии (не окончена), симф. поэма «Князь Ростислав», 1-й концерт для фп. с оркестром, ряд фп., камерно-инстр. соч., роман-



С. В. Рахманинов. Портрет работы К. А. Сомова. 1925.

сов и др. Из этих соч. при жизни Р. был издан только фп. концерт (1891, обозначен ор. 1).

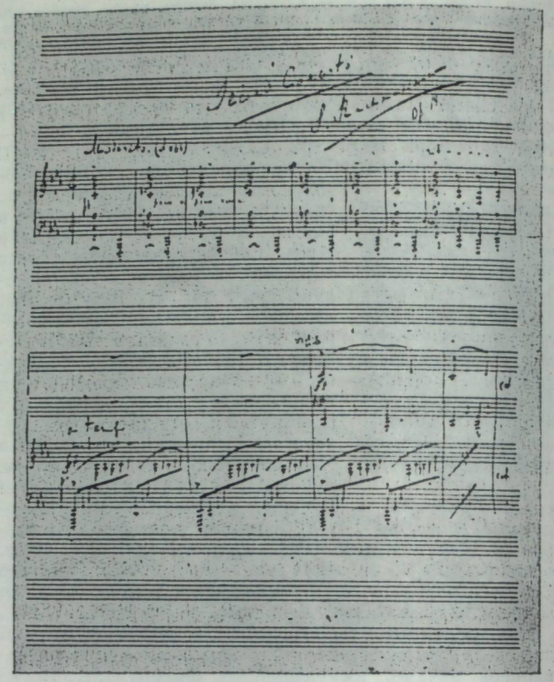
1890-е гг.— период роста и созревания композиторского дарования Р., поисков самостоят. пути в творчестве. Произв., написанные до середины этого десятилетия (орк. фантазия «Утёс», «Элегическое трио» памяти Чайковского, 3 цикла фп. пьес — ор. 3, 10 и 16, «Фантазия» для 2 фп., все — 1893; 3 цикла романсов — ор. 4, 8 и 14), привлекли к нему внимание как к одному из наиболее талантливых молодых рус. композиторов.

В 1897 в одном из «Рус. симф. концертов» под упр. А. К. Глазунова была исп. 1-я симфония Р. (1895), вызвавшая резко отрицат. оценку большинства петерб. музыкантов, что в значит. мере было связано с неудачным исполнением. Р. болезненно воспринял неуспех симфонии. Пережив тяжёлое душевное потрясение, он несколько лет почти не обращался к композиторскому творчеству. Вместе с тем это были годы напряжённой внутр. работы и продумывания творч. позиций. В сезон 1897—98 Р. работал вторым дирижёром Моск. частной рус. оперы, обратив на себя внимание незаурядным дирижёрским дарованием. Здесь Р. сблизился с новым для него кругом передовой художеств. интеллигенции, завязалась тесная творч. и личная дружба с Ф. И. Шаляпиным (в 1898—1900 оба артиста неоднократно выступали вместе в концертах). К этому же времени относятся знакомство Р. с деятелями Моск. Художеств. т-ра, его встречи с А. П. Чеховым, И. А. Буниным. Всё это способствовало более ясному осознанию Р. задач своего творчества и окончат. созреванию таланта. Важными событиями его творч. биографии явились первое заруб. выступление в Лондоне (весна 1899) в качестве пианиста и дирижёра — исполнителя собств. сочинений, а также прошедшее с большим успехом исп. оперы «Алеко» в Петербурге на торжествах, посв. 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина (1899).

Новый период высокого творч. подъёма открывает 2-й концерт для фп. с оркестром (1901). Критика отмечала его поэтичность, зрелое и законч. мастерство воплощения творч. замысла. Воодушевлённый лирич. пафос, пронизывающий это произв., отвечал настроениям радостного подъёма и ожидания близящихся перемен в период кануна Революции 1905—07. В 1900-е гг. были созданы многие из наиболее ярких и значит. соч. Р.: кантата «Весна» (1902), оперы «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» (обе 1904), 2-я симфония (1907), симф. поэма «Остров мёртвых» (1909), 3-й концерт для фп. с оркестром (1909), 1-я соната (1907) и прелюдии ор. 23 (1902) и ор. 32 (1910) для фп., ок. 30 романсов. Конц. выступления в разл. городах России и за рубежом принесли Р. славу одного из величайших пианистов современности. В 1904—06 он был дирижёром Большого т-ра, где по-новому, свежо и интересно раскрыл ряд произв. рус. оперной классики. Яркими событиями моск. муз. жизни становятся выступления Р. как симф. дирижёра в концертах Кружка любителей рус. музыки (1905), а затем Моск. филармонич. об-ва. Зимой 1909—10 Р. совершил большое конц. турне по США и Канаде.

В произв., написанных после 1910, Р. стремился найти новые образы и выразит. средства, дать ответ на сложные, часто мучительные проблемы, выдвигавшиеся жизнью. Эти поиски отразились в «Этюдах-картинах» для фп. ор. 33 (1911) и ор. 39 (1917), вок.-симф. поэме «Колокола» (1913), цикле романсов ор. 38 (1916).

Р. горячо приветствовал свержение самодержавия в России в феврале 1917, но не смог понять значение Окт. революции и в кон. 1917 уехал за границу. После неск. месяцев, проведённых в странах Скандинавии, он поселился в США, где находился до конца своей жизни. В этот период Р. почти всецело был поглощён



С. В. Рахманинов. 2-й концерт для фортепьяно с оркестром. Страница клавира. Автограф.

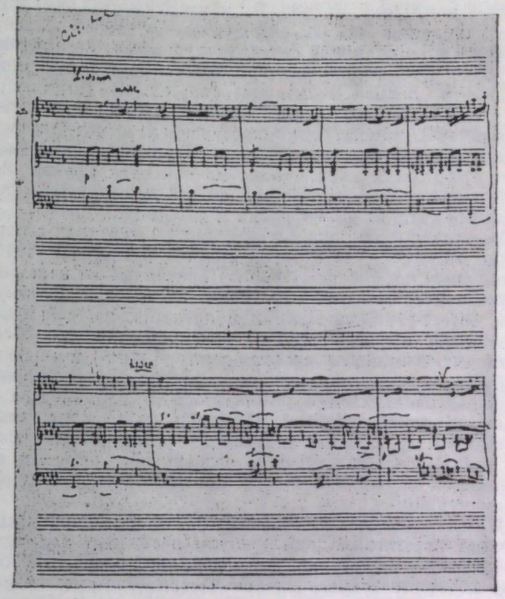
концертно-пианистич. деятельностью. В беседе с корреспондентом амер. журн. «The Monthly Musical Record» он говорил: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остаётся иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний». Только в 1926 был завершён 4-й концерт для фп. с оркестром, начатый ещё в России, одноврем. написаны «Три русские песни» для хора и оркестра. В соч., созданных в 30-е гг. («Вариации на тему Корелли» для фп., 1931; «Рапсодия на тему Паганини» для фп. с оркестром, 1934; 3-я симфония, 1935—36; «Симфонические танцы», 1940), тема Родины переплетается с мотивом трагич. одиночества художника, оторванного от родной почвы. Ежегодно давая десятки концертов в Америке и разл. европ. странах, Р. исполнял разнообразный пианистич. репертуар. Кроме собственных соч., он особенно охотно играл произв. Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа. Его интенсивная конц. деятельность продолжалась до конца жизни. Лишь за полтора месяца до смерти Р. был вынужден прервать очередную конц. поездку в связи с обострившейся болезнью. Живя за границей, он считал себя рус. художником, следил за новинками сов. лит-ры. Патриотизм Р. особенно проявился во время 2-й мировой войны 1939—45. Передавая сбор с одного из своих концертов в фонд обороны СССР, он писал: «От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом. Хочу верить, верю в полную победу».

Р.— один из крупнейших рус. композиторов кон. 19 — нач. 20 вв. В своём творчестве он с большой силой выразил пафос ожидания близящихся перемен, страстный порыв к лучшему будущему, к-рыми проникнуты мн. произв. передовой рус. лит-ры и иск-ва этого периода. Протест против социального и политич.

гнёта художники часто отождествляли с борьбой за освобождение человеческой личности. Этот мотив звучит и в творчестве Р. Отсюда яркая, напряжённая экспрессия его музыки, преобладание в ней лирич. начала. Но лиризм Р. далёк от замкнутой субъективно-изысканной лирики декадентских салонов. Его творчество характеризуется общительностью, «открытостью» чувства, оно всегда обращено к широкой аудитории. Эмоциональный диапазон лирики Р. велик — от тихой поэтич. созерцательности до бурных взрывов протестующего чувства. При этом выражение того или иного внутр. душевного состояния обычно соединяется у Р. с отображением окружающей действительности; чаще всего это картины родной рус. природы или историч. нац. прошлого.

Художник 20 в., чутко откликавшийся на запросы своего времени, Р. был вместе с тем наследником и продолжателем классич. традиций рус. музыки. Наиболее глубоки и тесны его связи с творчеством Чайковского. Но многое он воспринял и от композиторов *петербургской школы* — как в образной сфере творчества, так и в характере мелодич. языка, приёмах гармонич. и орк. письма. Своеобразие музыки Р. прежде всего в её особой экспрессивной заострённости, тонкости лирич. чувства, силе и напряжённости выразит. контрастов. Р.— ярчайший мелодист. Присущие его музыке мелодич. широта и распевность коренятся в рус. нар.-песенной и древней культовой мелодике (однако он редко прибегал к цитатному использованию фольклорных образцов; связь с нар. истоками носит у него более общий, индивидуально опосредствованный характер). Р. обладал особой манерой гармонич. письма, был крупным и оригинальным мастером орк. колорита. Одним из характерных элементов рахманиновского стиля является неповторимо своеобразный упругий и энергичный ритм, служащий одноврем. и сдерживающим началом в его музыке, и средством динамизации муз. развития.

В разнообразном по жанрам творч. наследии Р., включающем оперы, разл. виды симф., вок.-симф., хор., камерно-инстр. и вок. музыки, центр. место (в количеств. отношении и по значению) занимают фп. произведения. Это объясняется как тем, что Р. был сам величайшим пианистом (большей частью первым исполнителем своих соч.), так и общей, возросшей в нач. 20 в. ролью фп. музыки в России. Р. и А. Н. Скрябин были первыми рус. композиторами, фп. музыка к-рых по значению стала равноценной самым высоким достижениям нац. оперного и симф. творчества. Р. синтезировал традиции пышно-декоративного пианизма Листа с широкой лирич. распевностью типично рус. характера, с интимной простотой и непосредственностью эмоционального выражения, присущей мн. фп. произв. М. И. Глинки, Чайковского и др. рус. композиторов. В совр. конц. репертуаре прочное место заняли 4 концерта для фп. с оркестром Р., среди к-рых особенно выделяются законченностью художеств. замысла, свежестью и выразительностью тематич. материала 2-й и 3-й. Продолжая вслед за Листом, И. Брамсом и Чайковским симфонизацию конц. жанра, Р. вносит в него элементы лирич. поэмности, подчёркивает монологич. начало, стремясь к возможно большему сближению партии солиста и оркестра. К концертам примыкает «Рапсодия на тему Паганини» для фп. с оркестром, в к-рой вариационная форма достигает широких симф. масштабов. Черты «концертности» присущи и мн. произв. Р. малой формы (6 музыкальных моментов ор. 16, 1896; прелюдии ор. 23 и ор. 32), фп. фактура к-рых часто носит развитой виртуозный характер. Но, как и в концертах, виртуозность подчинена в них поэтич. замыслу. Отд. пьесы указанных циклов связаны с устоявшимися жанровыми формами (танец, марш, песня, баркарола) и вызывают порой определённые



С. В. Рахманинов. Вокализ. Автограф.

картинные ассоциации. Пианистич. мастерство Р. разносторонне представлено в «Этюдах-картинах» ор. 33 и ор. 39. В каждом из них решение той или иной технически-фактурной задачи совмещается с яркой образностью музыки. Впоследствии композитор дал нек-рым из своих «Этюдов-картин» программное истолкование. К произв. крупного конц. плана принадлежат 2 фп. сонаты Р. (d-moll, 1906—07, и b-moll, 1913), по типу родственные «Большой сонате» (G-dur) Чайковского и 1-й сонате (b-moll) Глазунова. Однако для Р. жанр сонаты, в отличие от двух др. выдающихся представителей рус. фп. музыки того же времени — Скрябина и Н. К. Метнера, оказался малохарактерным. Р. написал для фп. также 2 цикла вариаций (на тему Шопена, 1902; на тему Корелли, 1931), ряд небольших пьес и конц. транскрипций (в т. ч. обработки собств. романсов «Сирень» и «Маргаритки»).

В симф. творчестве Р. отразилась характерная для рус. музыки кон. 19 — нач. 20 вв. тенденция к синтезу элементов лирико-драм. симфонизма Чайковского с эпич. симфонизмом композиторов «Могучей кучки». В 1-й симфонии при наличии смелых новаторских прозрений этот синтез был осуществлён ещё недостаточно органично. Своеобразие симф. мышления Р. полностью выявилось в его 2-й симфонии, где главным стимулом развития служит не столько конфликтное соотношение тематич. элементов или их картинно-живописное контрастирование, сколько непрерывное напряжённое мелодич. дыхание. В 3-й симфонии, созданной уже в иную историч. эпоху, в условиях сложного переплетения противоречивых художеств. течений сер. 20 в., Р. утверждал жизненность классич. традиций рус. музыки. Образ Родины в разл. преломлениях составляет содержание этого произв., соединяющего лирику и эпос с суровым драматизмом. Во многом близки этой симфонии и «Симфонические танцы», оказавшиеся последним произв. Р. Яркой живописностью муз. языка отличаются программные симф. соч. «Утёс» (по стихотворению М. Ю. Лермонтова) и «Остров мёртвых» (по картине А. Бёклина), хотя психологич. выразит. задачи преобладают в них над красочно-изобразительными. Орк. развитие выполняет ведущую

роль в вок.-симф. произв. Р.: кантате «Весна» (на слова стихотворения Н. А. Некрасова «Зелёный шум»), в к-рой он проявляет себя как художник, необычайно глубоко и тонко ощущающий поэзию родной рус. природы, и поэме «Колокола» (на сл. Э. По в пер. К. Д. Бальмонта)— трагическом повествовании о человеческой жизни, соприкасающемся в нек-рых моментах с иск-вом символизма. «Три русские песни» для оркестра и хора — одно из немногих произв. Р., в к-рых он прибегает к подлинным нар.-песенным темам, трактуя их своеобразно и необычно.

Выдающимся вкладом в муз. лит-ру для хора a cappella являются «Литургия Иоанна Златоуста» (1910) и «Всенощное бдение» (1915). Написанные на канонич. церк. текст, они далеко выходят за пределы прикладной богослужебной музыки и представляют собой законченные крупные произв. типа хор. кантаты. «Всенощная», возникшая как отклик на события 1-й мировой войны,— монументальное эпич. полотно, в к-ром выражены размышления композитора о нар. судьбе и нравств. долге человека. Опираясь на мелодику знаменного и др. древних (киевский, греческий) распевов, Р. пользуется смелыми и свободными методами её гармонич. обработки, вводит приёмы оперной и симф. драматургии.

В своих операх Р. отказывается от сложной, насыщенной событиями драм. фабулы и тяготеет к известной камерности. Первой его юношеской опере «Алеко», ещё не вполне самостоятельной стилистически, присущи нек-рые черты веристской драматургии. В «Скупом рыцаре» (на текст одной из «маленьких трагедий» Пушкина) Р. развивает тип небольшой декламационной оперы, прообразом к-рой в рус. музыке явился «Каменный гость» Даргомыжского. Но в отличие от «Каменного гостя» и основанной на аналогич. принципе оперы «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, в «Скупом рыцаре» центр тяжести перенесён на орк. развитие. Симф. начало играет важную роль и в «Франческе да Римини» (либр. М. И. Чайковского по «Божественной комедии» Данте), отличающейся, как и остальные оперы Р., сжатостью и лаконизмом действия. Опера «Монна Ванна» (по одноим. пьесе М. Метерлинка, 1907) не была окончена.

Большое место в творчестве Р. занимает камерный вок. жанр (написал более 80 романсов на слова рус. и заруб. поэтов). Непосредственность выражения лирич. чувства, яркий вок. мелодизм сближают Р. с Чайковским. Вместе с тем он стремился к тонкой декламационной передаче текста и красочной звуковисной акцентировке осн. образных моментов. Тщательно разработанное фп. сопровождение приобретает нередко равноправное с вок. партией, а порой и главенствующее значение. Уже в юношеские годы Р. создал произв., не уступающие классич. шедеврам рус. вок. лирики,— «В молчаньи ночи тайной» (сл. А. А. Фета, 1890), «Не пой, красавица» (сл. Пушкина, 1892). Особой поэтич. проникновенностью, тонкостью эмоциональной нюансировки отличаются такие образцы созерцат. лирики Р., как «Сирень» (сл. Е. А. Бекетовой), «Здесь хорошо» (сл. Г. А. Галиной), «Ночь печальна» (сл. И. А. Бунина). Наряду с этим в его камерной вок. лирике встречаются и образы, проникнутые бурным жизнеутверждающим чувством («Весенние воды» на сл. Ф. И. Тютчева), мрачным трагизмом («Отрывок из Мюссе»; «Я опять одинок» на сл. Т. Г. Шевченко в пер. Бунина), пафосом мужества и отваги («Буря» и «Арион» на сл. Пушкина). Цикл романсов ор. 38 (1916) отличается изысканностью колористич. средств («Маргаритки» на сл. И. Северянина, «Сон» на сл. Ф. К. Сологуба) и гротесковой заострённостью образов («Крысолов» на сл. В. Я. Брюсова). Мелодич. дар Р. необычайно ярко проявился в «Вокализе», соединяющем типично рус. распевность, «неизбывную» широту мелодич. дыхания со строгой ритмич. остинатностью барóчной арии.

В области камерной инстр. музыки значит. произв. являются «Элегическое трио» d-moll, написанное под впечатлением смерти Чайковского, и соната для виолончели и фп. (1901).

Как пианист Р. был единодушно признан одним из величайших художников в истории фп. исполнительства. Имя его ставилось в один ряд с именами Ф. Листа и А. Г. Рубинштейна. Его виртуозное мастерство было безгранично по своим возможностям, но он никогда не выдвигал его на первый план, всецело подчиняя содержат. художеств. замыслу. Исполнение Р. захватывало прежде всего огромной выразит. силой. Чрезвычайной рельефностью отличалась его фразировка, каждая деталь оказывалась «весомой» и была наполнена яркой экспрессией. Этому способствовал особый «рахманиновский» ритм, властно приковывавший внимание слушателя подчёркнутой остротой и энергией. Критика отмечала в фп. исполнении Р. черты «оркестральности», проявлявшиеся в богатстве звуковых красок, исключительно гибкой, разнообразной тембровой нюансировке и в ясном выделении каждого отд. голоса. При этом Р. никогда не увлекался красочными деталями в ущерб целому. Его называли «идеальным исполнителем-стратегом». Строгая продуманность, цельность и законченность исполнит. замысла действовали убеждающе даже тогда, когда его интерпретация того или иного произв. расходилась с привычными трактовками и могла показаться в чём-то спорной.

Теми же качествами, к-рые были характерны для Р.-пианиста, отличалось и его дирижёрское иск-во. При внешней сдержанности, скупости жеста он обладал, по признанию современников, гипнотич. силой воздействия на музыкантов оркестра и слушателей. Тщательная отделка деталей соединялась в его исполнении с большой внутр. энергией и эмоциональной наполненностью. Избегая всего показного, Р. добивался от оркестра точного выполнения всех своих намерений. Среди его дирижёрских трактовок особенно выделялось исполнение 4-й и 5-й симфоний Чайковского, 2-й («Богатырской») симфонии Бородина, «Сечи при Керженце» Римского-Корсакова, сюит «Пер Гюнт» Грига, симф. поэм «Дон Жуан» и «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса, в театре — опер «Иван Сусанин» и «Пиковая дама». После отъезда за границу Р. почти полностью отказался от дирижирования и выступал на симф. эстраде лишь в исключит. случаях.

Основные даты жизни и деятельности

1873. — 20 III. В имении Онег (Семёново?) Новгородской губ. в семье отставного офицера Василия Аркадьевича Р. и его жены Любови Петровны (урожд. Бутаковой) род. сын Сергей.

1877. — Начало систематич. занятий игрой на фп. под рук. А. Д. Орнатской.

1882. — Переезд семьи в Петербург, поступление на младшее отделение Петерб. консерватории в класс преподавателя игры на фп. В. В. Демянского.

1885. — Перевод в Моск. консерваторию в класс фп. Н. С. Зверева, в доме к-рого Р. жил до 1889.

1886. — I—II. Посещение Историч. концертов А. Г. Рубинштейна в Москве. Особенно сильное впечатление от «Аппассионаты» Бетховена и сонаты b-moll Шопена.

1887. — Первые опыты муз. творчества (набросок скерцо для оркестра, ноктюрны для фп.).

1888. — Переход на старшее отделение Моск. консерватории в класс А. И. Зилоти (фп.), А. С. Аренского (гармония, позже канон и фуга, инструментовка, свободное сочинение), С. И. Танеева (контрапункт строгого письма).

1889. — V. Экзамен по гармонии (П. И. Чайковский поставил Р. отметку «5» и окружил её со всех сторон знаками «+»).

1891. — 24 II. Исп. Р. в открытом ученич. концерте Моск. консерватории 1-й части 4-го концерта для фп. с оркестром А. Г. Рубинштейна (дирижёр — В. И. Сафонов); исп. в этом же концерте 2 частей неоконч. струн. квартета Р. в переложк. для оркестра.—24 V. Годовой экзамен по фп., после к-рого Р. получил диплом об окончании Моск. консерватории по классу фп.

1892. — 30 I. Концерт Р. с участием Д. С. Крейна и А. А. Брандукова (исп. ряда его произв., в т. ч. «Элегического трио» g-moll).— 17 III. Исп. Р. 1-й части своего 1-го концерта для фп. с оркестром в ученич. концерте Моск. консерватории под упр. Сафонова.— 7 V. Выпускной экзамен по композиции. Присуждение Р. большой золотой медали.—28 XII и 27 I 1893. Концерты в Харькове с участием друга Р.—певца М. А. Слонова.

1893. — 27 IV. Премьера «Алеко» в Большом т-ре.— 18 X. Премьера «Алеко» в Киеве (дирижировал автор).

1894. — 31 I. Авторский концерт Р. в Москве с участием Ю. Э. Конюса, Брандукова и Е. А. Лавровской; первое исп. «Элегического трио» d-moll.—III. Начало работы в Мариинском жен. уч-ще (до 1901).

1895. — XI—XII. Конц. поездка со скрипачкой Т. Туа [Лодзь, Белосток, Гродно, Вильнюс, Ковно (Каунас), Минск, Могилёв, Москва, Смоленск, Витебск, Рига].

1897. — 15 III. Исп. 1-й симфонии Р. в одном из «Рус. симф. концертов» под упр. А. К. Глазунова. Резко отрицат. отзывы петерб. прессы. Длительный перерыв в творчестве.— Осень. Начало работы в качестве второго дирижёра в Моск. частной рус. опере (12 X. Первое выступление — в опере «Самсон и Далила»).

1898. — IX. Конц. поездка в Крым с артистами Моск. частной рус. оперы. Встреча с А. П. Чеховым.— Отказ от работы в т-ре.

1899. — 19 IV. Выступление в концерте Лондонского симф. об-ва в качестве пианиста и дирижёра (первое заруб. выступление Р.).— 27 V. Исп. «Алеко» на Пушкинском празднике в Таврическом дворце (Петербург) с участием Ф. И. Шаляпина.

1900. — V. Поездка в Крым: посещение Чехова в Ялте, знакомство с артистами Моск. Художеств. т-ра. — 2 XII. Исп. Р. 2-й и 3-й частей 1-го концерта для фп. с оркестром в Москве (дирижёр Зилоти).

1901. — 27 X. Первое (полное) исп. 2-го концерта для фп. с оркестром в симф. собрании Моск. филармонич. об-ва под упр. Зилоти.— 24 XI. Первое исп. 2-й сюиты для 2 фп. (автор и Зилоти).— 2 XII. Первое исп. сонаты для виолончели и фп. (Брандуков и автор).

1902. — 11 III. Первое исп. кантаты «Весна» в Москве под упр. Р.— IV. Женитьба Р. на двоюродной сестре Н. А. Сатиной.— XII. Выступления в Вене и Праге (2-й концерт для фп. с оркестром, дирижёр Сафонов).— Осень. Начало работы в Екатерининском жен. ин-те.

1903. — 10 II. Первое исп. Р. «Вариаций на тему Шопена» и неск. прелюдий ор. 23 в Москве.—21 IX. Пост. «Алеко» в Новом т-ре в Москве с участием Шаляпина.

1904. — Присуждение Р. Глинкинской пр. за 2-й концерт для фп. с оркестром.—28. I. Исп. фантазии «Утёс» в Нью-Йорке, в концертах Рус. симф. об-ва М. И. Альтшуллера.— Начало работы в Большом т-ре в качестве дирижёра (первое выступление — в опере «Русалка»).— 21 IX. Торжеств. спектакль «Иван Сусанин» под упр. Р. в Большом т-ре в обновлённой пост. к 100-летию со дня рождения Глинки.— 26 X. Юбилейное, 100-е представление оперы «Пиковая дама» в Большом т-ре под упр. Р.

1905.— 16 I, 18 III, 30 X и 26 XI. Симф. концерты Кружка любителей русской музыки под упр. Р.— 27 I. Премьера оперы «Пан-воевода» Римского-Корсакова в Большом т-ре под упр. Р. (этим выразил свою солидарность с Римским-Корсаковым, уволенным из консерватории за поддержку требований студентов).

1906. — 11 I. Премьера опер «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» в Большом т-ре под упр. автора.—VI. Отказ от работы в Большом т-ре.—X. Переезд Р. с семьёй в Дрезден, с целью сосредоточиться на творч. работе.— Присуждение Р. Глинкинской пр. за кантату «Весна».

1907. — 26 V. Выступление в качестве пианиста и дирижёра в одном из «Рус. симф. концертов», организованном С. П. Дягилевым, в Париже (2-й концерт для фп. с оркестром; кантата «Весна», солист Шаляпин).

1908. — 17 I. Первое исп. 1-й фп. сонаты К. Н. Игумновым в концерте, посв. творчеству Р. (Москва).— 26 I. Первое исп. 2-й симфонии под упр. автора в Петербурге (2 II —в Москве).— Присуждение Р. Глинкинской пр. за 2-ю симфонию.

1909. — Избрание Р. членом дирекции Моск. отделения РМО и назначение на должность инспектора музыки при Гл. дирекции РМО.— 4 I. Первое авторское исп. 1-й фп. сонаты в Москве (7 I — в Петербурге).—18 IV. Первое исп. симф. поэмы «Остров мёртвых» под упр. автора в Москве.—3 IX — 27 I 1910. Конц. поездка по США и Канаде (Нортхемптон, Филадельфия, Балтимор, Нью-Йорк, Бостон, Чикаго, Торонто).

1910.—4 IV. Первое исп. 3-го концерта для фп. с оркестром в России (Москва).—25 XI. Первое исп. «Литургии Иоанна Златоуста» хором Синодального уч-ща под упр. Н. М. Данилина (Москва).

1911.—I—III. Конц. выступления в Москве, Киеве, Одессе, Петербурге и за рубежом (Германия, Нидерланды).—X. Конц. поездка по Великобритании.—XI. Конц. поездка по городам России [Киев, Харьков, Екатеринослав (Днепропетровск), Ростов-на-Дону, Баку, Тбилиси, Одесса, Вильнюс, Рига].

1912.—13, 15, 17, 20, 22 и 23 II. Спектакли «Пиковой дамы» в Мариинском т-ре (Петербург) под упр. Р.—6, 20 и 27 X, 3 XI, 1 XII. Симф. собрания Моск. филармонич. об-ва под упр. Р.—23 XI. Концерт под упр. Р. памяти И. А. Саца.

1913.—X—XI. Конц. поездка по городам России [Курск, Орёл, Смоленск, Либава (Лиепая), Рига, Минск, Вильнюс, Лодзь, Варшава, Киев, Одесса, Кишинёв, Кременчуг, Полтава, Харьков, Екатеринослав, Таганрог, Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Екатеринодар (Краснодар), Баку, Тбилиси].— 30 XI. Первое исп. поэмы «Колокола» в Петербурге под упр. автора.

1914.—I. Конц. поездка по Великобритании.—3 II. Первое исп. поэмы «Колокола» в Москве под упр. автора.—XI—XII. Участие в концертах С. А. Кусевицкого в Киеве, Харькове, Москве в пользу раненных на войне.

1915.—10 III. Первое исп. «Всенощного бдения» в Москве хором Синодального уч-ща под упр. Данилина.— 26 IX. Исп. Р. концерта для фп. с оркестром А. Н. Скрябина в Петрограде (дирижёр Зилоти; 12 X — в Москве).—X—XII. Выступления с концертом из произв. Скрябина в Ростове-на-Дону, Тбилиси, Москве, Петрограде, Киеве.

1916.—X—XII. Выступления с певицей Н. П. Кошиц в Москве и Петрограде (программы из произв. Р.).—XI—XII. Ряд концертов в Петрограде и Москве (первое исп. «Этюдов-картин» ор. 39).

1917.—I—II. Выступления в Москве, Петрограде, Киеве, Харькове, Ростове-на-Дону, Таганроге.—25 III. Последнее выступление Р. в Москве с оркестром под упр. Э. А. Купера (концерты для фп. с оркестром — 2-й Р., 1-й Чайковского, 1-й Листа).—XII (после 20). Отъезд Р. с семьёй за границу.

1918.— Конц. выступления в Копенгагене, Осло, Стокгольме.—XI. Переезд в США (Нью-Йорк).—8 XII. Выступление в Провиденсе (штат Род-Айленд), явившееся началом интенсивной конц.-пианистич. деятельности Р. за рубежом (в сезон 1918—19 в США состоялось 36 выступлений).

1919—20. — Конц. выступления в США и Канаде.

1921. — Осень. Встреча с Шаляпиным и артистами Моск. Художеств. т-ра в США.

1922. — 2 IV. Участие в симф. концерте под упр. В. Дамроша в пользу голодающих в России.— Организация Р. продуктовых посылок через АРА (American Relief Administration).— 6 и 20 V. Выступления в Великобритании.

1923—25. — Конц. деятельность в Америке и Европе.

1926. — Возвращение к композиторскому творчеству, завершение 4-го концерта для фп. с оркестром (начат в России в 1914).

1927. — 18 III. Первое исп. 4-го концерта для фп. с оркестром (партию фп. исп. автор) и «Трёх русских песен» для хора и оркестра в симф. концерте под упр. Л. Стоковского (Филадельфия).

1928. — X—XII. Конц. поездка по городам Европы — Гаага, Амстердам, Роттердам, Берлин, Гамбург, Кёльн, Франкфурт, Ганновер, Дрезден, Бреслау (Вроцлав), Милан, Вена, Будапешт, Париж.

1929. — I—IV. Концерты в США (31 выступление).—X—XII. Конц. поездка по странам Зап. Европы (Германия, Великобритания, Нидерланды, Австрия, Венгрия, Швейцария, Франция).

1931.— 7 XI. Первое исп. Р. «Вариаций на тему Корелли» (Нью-Йорк).

1932. — Приобретение Р. имения в Швейцарии (вилла «Сенар»; до 1939 ежегодно проводил здесь с семьёй лето).

1933. — VIII. Поездка в Байрёйт на Вагнеровский фестиваль.

1934. — 7 XI. Первое исп. Р. «Рапсодии на тему Паганини» с оркестром под упр. Стоковского (Филадельфия).

1936. — 6 XI. Первое исп. 3-й симфонии под упр. Стоковского (Филадельфия).

1939. — XI—XII. Фестиваль в Нью-Йорке, посв. творчеству Р., с участием автора и Филадельфийского оркестра под упр. Ю. Орманди (10 XII — под упр. Р. исп. 3-я симфония и «Колокола»).

1941. — 3 I. Первое исп. «Симфонических танцев» под упр. Орманди (Филадельфия).—13 и 14 III. Исп. под упр. Р. 3-й симфонии и «Колоколов» (Чикаго).—1 XI. Концерт Р. в фонд медицинской помощи Сов. Армии (Нью-Йорк).

1942. — 7 XI. Концерт Р. в фонд помощи Сов. Армии (Нью-Йорк).

1943. — 3 II. Отъезд в очередное конц. турне.— 17 II. Последний концерт Р. в Ноксвилле, после к-рого поездка была прервана из-за обострившейся болезни (рак лёгких и печени).— 28 III. Смерть Р. в Беверли-Хилс (Калифорния).

Соч.: оперы — Алеко (либр. Вл. И. Немировича-Данченко по поэме А. С. Пушкина «Цыганы», 1892, Большой т-р), Скупой рыцарь (на текст Пушкина, ор. 24, 1904; пост. 1906, Большой т-р), Франческа да Римини (либр. М. И. Чайковского по 5-й песне «Ада» из «Божественной комедии» Данте, ор. 25, 1904; пост. 1906, Большой т-р); для солистов, хора и орк.— кантата Весна (на текст стихотворения Н. А. Некрасова «Зелёный шум», ор. 20, 1902), поэма Колокола (на сл. Э. По в пер. К. Д. Бальмонта, ор. 35, 1913); для орк.— 3 симфонии (d-moll, ор. 13, 1895; e-moll, ор. 27, 1906—07; a-moll, ор. 44, 1935—36), фантазия Утёс (по стихотворению М. Ю. Лермонтова, ор. 7, 1893), Каприччио на цыганские темы, ор. 12 (1894), симф. поэма Остров мёртвых (по картине А. Бёклина, ор. 29, 1909), Симфонические танцы, ор. 45 (1940); для фп. с орк.— 4 концерта (fis-moll, ор. 1, 1890—91, 2-я ред. 1917; c-moll, ор. 18, 1901; d-moll, ор. 30, 1909; g-moll, ор. 40, 1914—26, 2-я ред. 1929, 3-я ред. 1941), Рапсодия на тему Паганини, ор. 43 (1934); камерно-инстр. ансамбли — Романс и Венгерский танец для скр. и фп., ор. 6 (№ 1 и 2, 1893), Прелюдия и Восточный танец, ор. 2 (№ 1 и 2, 1892) и соната g-moll, ор. 19 (1901) для влч. и фп., Элегическое трио для фп., скр. и влч. (Памяти великого художника, d-moll, ор. 9, 1893); для фп.— 2 сонаты (d-moll, ор. 28, 1906—07; b-moll, ор. 36, 1913, 2-я ред. 1931), Вариации на тему Шопена, ор. 22 (1902), Вариации на тему Корелли, ор. 42 (1931), Пьесы-фантазии (1892), Салонные пьесы (1893—94), 6 музыкальных моментов, ор. 16 (1896), 10 прелюдий, ор. 23 (1902), 13 прелюдий, ор. 32 (1910), 6 Этюдов-картин, ор. 33 (1911), 9 Этюдов-картин, ор. 39 (1916—17), Вос-

точный эскиз (1917), Осколки (Fragments, 1917); для фп. в 4 руки — 6 пьес, ор. 11 (1894); для 2 фп.— 2 сюиты (1-я — Фантазия, ор. 5, 1892; 2-я ор. 17, 1900—01); для хора с орк.—Три русские песни, ор. 41 (1926); для хора с фп.— Шесть хоров для жен. или детских голосов, ор. 15 (Славься, сл. Н. А. Некрасова; Ночка, сл. В. Н. Лодыженского; Сосна, сл. Лермонтова; Задремали волны, сл. К. Р.; Неволя, сл. Н. Г. Цыганкова; Ангел, сл. Лермонтова; 1894—96); для хора a cappella — Литургия Иоанна Златоуста, ор. 31 (1910), Всенощное бдение, ор. 37 (1915); для голоса с фп.— 6 романсов, ор. 4 (1891—93), 6 романсов на сл. А. Н. Плещеева, ор. 8 (1893), 12 романсов, ор. 14 (1896), 12 романсов, ор. 21 (1902), 15 романсов, ор. 26 (1906), Письмо К. С. Станиславскому от С. Рахманинова (1908), 14 романсов, ор. 34 (1912), На Евангелия от Иоанна (1915), 5 романсов, ор. 38 (1916); транскрипции и переложения (для фп.)—своих романсов Сирень (изд. 1941) и Маргаритки (изд. 1940), соч. др. авторов—Ж. Бизе. Менуэт из музыки к драме А. Доде «Арлезианка» (1903), М. П. Мусоргский. Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка» (изд. 1921), Ф. Крейслер. Вальс «Муки любви» (изд. 1926) и вальс «Радость любви» (изд. 1943), Н. А. Римский-Корсаков. «Полёт шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» (изд. 1931), И. С. Бах. Прелюдия, гавот и жига из сюиты E-dur для скр. соло (изд. 1933 и 1941), Ф. Мендельсон. Скерцо из музыки к пьесе У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» (изд. 1938), П. И. Чайковский. «Колыбельная» на сл. А. Н. Майкова (изд. 1941), балет «Спящая красавица» (для фп. в 4 руки); юношеские соч. (не изданные автором) — 1-я часть симфонии (1891), симф. поэма Князь Ростислав (по стихотворению А. К. Толстого, 1891), Andante и скерцо для струн. квартета (1889), Элегическое трио для фп., скр. и влч. g-moll, 1-я ч. (1892), 3 ноктюрна для фп. (1887—88), 4 пьесы для фп. (1889), 2 пьесы для фп. в 6 рук (1890—91), Русская рапсодия для 2 фп. (1891), 5 романсов (1890—91), Бурлацкая песня для голоса с фп. (1891), Deus meus для хора a cappella (1890—91).

Издания: Полн. собр. соч. для фп., т. 1—4, М., 1948—51; Романсы. Полн. собр., М., 1957; Романсы. Полн. собр., т. 1—2, М., 1973.

Лит. соч.: С. И. Танеев, «Русские ведомости», 1915, 16 июня; Письма [1890—1943 гг.], ред., вступ. статья и комментарии З. Апетянц, М., 1955.

Лит.: Л., Современные музыкальные деятели. С. В. Рахманинов, «РМГ», 1905, № 1; Прокофьев Гр., Певец интимных настроений, там же, 1909, № 48—52, 1910, № 2, 6, 26—31, 37—38, 40; его же, Рахманинов играет Скрябина, «СМ», 1959, № 3; его же, Заметки о Рахманинове, там же, 1959, № 10; В. Я., С. В. Рахманинов, «Русская старина», 1911, т. 148, кн. 12; Шагинян М., С. В. Рахманинов. (Музыкально-психологический этюд), «Труды и дни», 1912, № 4/5; её же, Человек и время. Воспоминания, «Новый мир», 1977, № 1, с. 91—97, 104—34; Сабанеев Л., Скрябин и Рахманинов, «Музыка», 1912, № 75; Беляев В., С. В. Рахманинов, М., 1924; Асафьев Б. В., С. В. Рахманинов, [М., 1945]; его же, Избранные труды, т. 2, М., 1954; Советская музыка, сб. 4, М.—Л., 1945 (осн. часть посв. Р.); С. В. Рахманинов, Сб. статей и материалов, под ред. Т. Э. Цытович, М.—Л., 1947; С. В. Рахманинов и русская опера. Сб. статей под ред. И. Ф. Бэлзы, М., 1947; Соловцов А., С. В. Рахманинов, М.—Л., 1947, [2]1969; его же, Фортепианные концерты Рахманинова, М.—Л., 1951, [2] 1961; Молодые годы С.В. Рахманинова. Письма. Воспоминания, [общ. ред., предисл. В. И. Богданова-Берзовского], Л.—М., 1949; Алексеев А. Д., С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность, М., 1954; его же, Русская фортепианная музыка. Конец XIX — начало XX века, М., 1969, с. 118—85; Васина-Гроссман В. А., Русский классический романс XIX века, М., 1956, гл. 10; Кандинский А. Н., Оперы Рахманинова, М., 1956, [2] 1960; его же, Памятники русской культуры, «СМ», 1968, № 3; его же, О симфонизме Рахманинова, там же, 1973, № 4; его же, Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола», там же, 1973, № 6—7; Соколова О., Симфонические произведения С. В. Рахманинова, М., 1957; её же, Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова, М., 1963; Воспоминания о Рахманинове, [сост., прим. и предисл. З. А. Апетян], т. 1—2, М., 1957, [4](доп.) 1974; Брянцева В., С. Рахманинов, М., 1962; её же, Рукописи первого и второго фортепианных концертов С. В. Рахманинова, в кн.: Из архивов русских музыкантов, М., 1962; её же, Фортепианные пьесы Рахманинова, М., 1966; её же, Детство и юность С. Рахманинова, М., 1970, [2] 1972; её же, С. В. Рахманинов, М., 1976; Цуккерман В., Жемчужина русской лирики, «СМ», 1965, № 1, то же, в его кн.: Музыкально-теоретические очерки и этюды, [вып. 1], М., 1970; Понизовкин Ю., Рахманинов — пианист, интерпретатор собственных произведений, М., 1965; Коган Г., Избранные статьи, [вып. 1]— Вопросы пианизма, М., 1968; С. В. Рахманинов в Ивановке. Сб. материалов и документов, сост. Н. Н. Емельянова, Воронеж, 1971; Келдыш Ю., Рахманинов и его время, М., 1973; его же, Творческий путь великого музыканта [к 100-летию со дня рождения С. В. Рахманинова], «СМ», 1973, № 4; Алексеева Е., Фонд № 18, там же, 1973, № 4; Montagu-Nathan M., Contemporary Russian composers, L., 1917; Riesemann O., Rachmaninoff's recollections, L., 1934; Brewerton E., Rachmaninoff's songs, «ML», 1934, v. 15; Lyle W., Rachmaninoff: a biography, L., [1939], [2]1950; Gronowicz A., Rachmaninoff, N. Y., 1946; Satin S. A., In memory of Rachmaninoff, N. Y., 1946; Culshaw J., Rachmaninov, the man and his music, N. Y., [1949]; Andriessen J., Rachmaninow, Amst., 1950; Seroff V., Rachmaninoff, N. Y., 1950; «Tempo», 1951/52, № 22 (номер посв. Р.); Bertensson S., Leyda J. (with assistance of S. Satina), S. Rachmaninoff. A lifetime in music, N.Y., 1956; Charton J. M., Les années françaises de S. Rachmaninoff, P., 1969; Threlfall R., S. Rachmaninow. His life and music, L., 1973.

Ю. В. Келдыш.

РАХМАНКУЛОВА Марьям Маннаповна [р. 7(20) XI 1901, Казань]— сов. певица (меццо-сопрано) и композитор. Нар. арт. РСФСР (1957) и Тат. АССР (1944). Чл. КПСС с 1941. В 1930 окончила муз. техникум в Казани, в 1938 тат. оперную студию при Моск. консерватории (класс Е. Ф. Петренко). В консерватории одноврем. занималась по классу композиции у Б. С. Шехтера. Творч. деятельность начала в 1916 как исполнительница тат. нар. песен, с 1927 работала на Радио. С момента организации Тат. т-ра оперы и балета была его солисткой (1939—60). Одна из первых исполнительниц партий в нац. репертуаре: Бика, Тугзак, Сабира («Качкын», «Алтынчач», «Ильдар» Н. Г. Жиганова). Среди др. партий: Няня («Евгений Онегин»), Кармен; Ефросинья («Семья Тараса»), Жиган («Башмачки» Файзи), Любовь («Мазепа»), Азучена. Автор св. 20 песен, музыки к ряду драм. спектаклей и др.

Лит.: Хейруллина З., М. Рахманкулова, Казан, 1957.

РАХМА́НОВ (Рахманов-Соколов) Николай Николаевич [22 XI (4 XII) 1892, Одесса — 13 XI 1964, Москва]— сов. композитор и дирижёр. В 1908—11 учился в муз. уч-ще РМО, в 1917 окончил в Москве курсы музыки А. Шора по классам фп., теории и дирижирования; брал уроки композиции. В 1913—23 (с перерывом, 1915—18 в армии) зав. муз. частью и дирижёр 1-й Студии МХАТа, в 1924—36 — МХАТа 2-го, в 1936—41 пом. зав. муз. частью и дирижёр Малого т-ра, в 1943—50 зав. муз. частью и гл. дирижёр Моск. ТЮЗа, в 1950—53 — Малого т-ра. Автор муз. комедии «Голубой гусар» (1940—45, по мотивам пьесы А. К. Гладкова «Давным-давно»), музыки к драм. спектаклям: МХАТа 2-го — «Человек, который смеётся» по В. Гюго (1929); «Пётр I» по А. Н. Толстому (1930) и «Тень освободителя» по М. Е. Салтыкову-Щедрину (1931),— совм. с А. В. Свешниковым; «Двенадцатая ночь» У. Шекспира (1933), «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого (1934); Малого т-ра — «Игра интересов» Х. Бенавенте (1941), «Порт-Артур» И. Ф. Попова и А. Н. Степанова (1953) и др., а также музыки к цирковым представлениям.

РАХМАТУ́ЛЛИНА Наила Кадыровна [р. 10 (23) XII 1910, Чистополь]— сов. певица (лирико-колоратурное сопрано). 2-я пр. на 2-м Всес. конкурсе музыкантов-исполнителей (1935, Ленинград). Выступала в художеств. самодеятельности. В 1930 была приглашена в Татарский т-р им. Г. Камала, на сцене к-рого исполняла гл. партии в первых нац. операх «Сания» (1925), «Эшче» («Рабочий», 1930) Альмухамедова, Виноградова, Габаши. Училась на оперном отделении Моск. театр. уч-ща (по классу М. В. Владимировой) и в Студии Большого т-ра (под рук. А. В. Неждановой). С 1933 вела конц. деятельность. Наряду с рус. и заруб. классикой певица исполняла произв. тат. композиторов, а также тат. нар. песни. В 30—40-е гг. выступала в муз. передачах Всес. радио; в составе агитбригад — по мн. районах Татарии, Башкирии, в частях Кр. Армии (в 1939 — на Дальнем Востоке). Руководила худож. самодеятельностью моск. завода «Красный богатырь». В 1951 в связи с тяжёлым заболеванием прекратила конц. деятельность.

Лит.: Зелов Н., В гостях у Наилы Рахматуллиной, «СМ», 1973, № 8, с. 148—50.

Н. С. Зелов.

РАЦЕК (Racek) Ян (р. 1 VI 1905, Бучовице)— чеш. музыковед. В 1924—28 изучал музыковедение под рук. В. Гельферта в ун-те в Брно, где в 1929—48 работал в муз. архиве, с 1948 преподавал музыковедение в ун-те и руководил Ин-том этнографии и фольклористики. Ред. «Архива Яначека», издания «Старинная

чешская музыка» («Musica Antiqua Bohemica»; с 5-го тома, 1950) и «Издания чешских классиков» («Edice českých klasiků», t. 1—3, 1950—52). Исследователь наследия Яначека, Р.— организатор и участник фестивалей его музыки и науч. конференций, посв. творчеству композитора (1948, 1954, 1958).

Соч.: L. van Beethoven, studie o životě a díle, Bučovice, 1926, [2] Praha, 1929; Idea vlasti, národa a slávy v díle B. Smetany, Brno, 1933, [3] Praha, 1947; Duch českého hudebního baroku, Brno, 1940; Dvořák a Morava, Praha, 1941; Česká hudba, Praha, 1949, [3] 1958; Ruská hudba, Praha, 1953; Leoš Janáček, Brno, 1963; Krystof Harant z Pòžic a jeho doba, díl. 1—3, Brno, 1970—73.

Лит.: Sbornik praci filosofické fakulty Brněnské university, Ročnik 14, č. 9, Brno, 1965.

А. Г. Юсфин.

РАЧИ́НСКИЙ Андрей Андреевич (1729 — кон. 18— нач. 19 вв.)— укр. регент и композитор духовной музыки. Образование получил во Львове. Был регентом капеллы Львовского епископа Льва Мелецкого. В 1753 переселился на Украину; поступил на службу к гетману графу К. Г. Разумовскому, был регентом его капеллы. Состоял камер-музыкантом при дворе Петра III в Петербурге. В 1790 проводил в Глухове (Украина) набор певчих для Петерб. придв. капеллы. Творчество Р., введшего в обиход рус. церкви «подлинного итальянского вкуса пение», оказало влияние на развитие рус. духовной музыки.

Лит.: Придворная певческая каппель, «Отечественные записки», 1823, ч. 14, № 38, с. 424; Щербаківський Д., Набор півчих в 1790 році в Малороссії для придворної капели, «Музика», 1924, ч. 1/3, с. 38—40.

И. М. Ямпольский.

РАЧИ́НСКИЙ Гаврила Андреевич [1777, Новгород-Северский — 30 III (11 IV) 1843, там же]— рус. скрипач, гитарист и композитор. Игре на скрипке обучался у отца — А. А. Рачинского. В 1789 поступил в Киевскую духовную академию, в 1795 перевёлся в гимназию Моск. ун-та, по окончании к-рой (1797) работал в ней учителем муз. классов (до 1805). Первый концерт Р. состоялся 26 марта 1808. В 1817—23 жил в Новгороде-Северском, в 1823—40 — в Москве; совершил ряд конц. поездок по городам Украины и России (был одним из первых рус. инструменталистов, концертировавших в провинциальных городах), в 1828 впервые выступил в Петербурге. Исполнит. творчество выдающегося скрипача было связано с нар. певч. культурой. Его иск-во «задушевного пения» на скрипке получило высокую оценку современников, отмечавших импровизационность игры Р., его утончённый вкус. «Воскресивший в таланте своём знаменитого Хандошкина», Р. покорял аудиторию исполнением нар. песен с вариациями собств. сочинения, в к-рых ясность и простота изложения сочетались с задушевностью, свойственной рус. и укр. нар. мелосу. Написанные им вариации для скрипки с фп., скрипки с сопровождением струнного квартета, а также для скрипки соло отличаются многообразием приёмов скр. техники, блестящей виртуозной фактурой, колористически-тембровым разнообразием. Из них наиболее известны соч. для скрипки соло: «Лучина-лучинушка берёзовая», «Как мне жить без милого моего», «Среди долины ровныя» и др. Р. написал значительное число пьес для 7-струнной гитары, в том числе фантазию «На берегу Десны». Автор песен и романсов.

Лит.: Китченко Ф., Г. А. Рачинский, знаменитый скрипач. (Биографический очерк), «Черниговские губернские ведомости», 1849, № 47, 48; Стахович М., История семиструнной гитары, СПБ, 1864, с. 6; Ямпольский И., Русское скрипичное искусство, т. 1, М.—Л., 1951, гл. 12.

Б. И. Вершов.

РАЧИ́НСКИЙ Иван Иванович [13 (25) II 1861, с. Темировка, ныне Гуляйпольского р-на Запорожской обл.— ок. 1921]— укр. композитор, муз. критик, поэт, переводчик. В 1886 окончил юридич. ф-т Петерб. ун-та; муз. образование получил, занимаясь частным образом у Ю. И. Иогансена, Н. И. Казанли, Г. О. Дютша; посещал лекции в Петерб. консерватории. Сотрудничал как муз. критик в разных газетах и журналах. В муз. творчестве следовал традициям П. И. Чайковского и «Могучей кучки». Во мн. муз. произв. Р. ощущается укр. колорит. Автор симфонии, 2 симф. сюит, 3 струн. квартетов, 2 фп. трио, произв. для фп., скрипки, виолончели, хоров («Credo»), романсов (св. 25). Ему принадлежат труды по музыке: «Этюды по истории русской музыки» («Откуда пошла русская земля», «Глинка», «Наследие Глинки» — «Приднепровский край», 1901, № 1203, 1219, 1222, 1235); «Гуго Вольф» («Весы», 1904, апрель); «Виртуозность и музыкально-воспитательные задачи» («Наша жизнь», 1904, № 39); «Памяти А. Г. Рубинштейна» («Наша жизнь», 1904, № 11); «Два слова о Пушкине и Бородине» («РМГ», 1916, № 42), рецензии и нотографич. заметки в «Известиях Санкт-Петербургского общества музыкальных собраний» и др.

Л. С. Кауфман.

РАЧЮНАС Антанас Йоно [р. 4(17) IX 1905, дер. Ужляушяй, ныне Паневежского р-на]— сов. композитор. Нар. арт. Литов. ССР (1965). В 1933 окончил Каунасскую консерваторию по классу композиции у Ю. Груодиса. В 1936—39 совершенствовался в Парижской консерватории. В 1931—35 преподавал в Нар. консерватории в Каунасе. Р.— один из активных строителей литов. сов. муз. культуры. Внёс важный вклад в развитие театр., симф. и камерно-инстр. музыки. К его наиболее значит. произв. принадлежат опера «Марите» о героине литов. народа, а также симфонии, отмеченные ярким нац. колоритом. С 1940 преподаватель Каунасской, с 1949 зав. кафедрой композиции, с 1958 профессор Вильнюсской консерваторий. В числе его учеников — Э. Бальсис, В. Клова, В. Баумилас, В. Палтанавичюс, Ю. Гайжаускас, В. Баркаускас, Б. Кутавичюс, В. Багдонас.

Соч.: оперы, в т. ч. Три талисмана (Trys talismanai, 1936, Оперный т-р, Каунас), Марите (1953, Литов. т-р оперы и балета), Город солнца (Saulės miestas, 1965, там же); для солистов, хора и орк.— оратория Солнце с востока (Saulė iš rytų, 1948), кантата Освобождённая Литва (Išlaisvinta Lietuva, 1945); для орк.— 8 симфоний (1933, 1946, 1951, 1959, 1961, 1966, 1969, 1974), симф. поэмы Вечер на Вилии (Vakaras prie Vilijos, 1939), Мать Пиручюниса (Pirčiupio Motina, 1972); легенда Тайна озера Платилай (Platelių ežero paslaptis, 1952), сюита Родные поля (Cimtinės laukai, 1955); поэма для камерного орк. (1967); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. соната для влч. и фп. (1969), соната для скр. и фп. (1977); поэма для хора и органа Годы (Metai, 1964).

РЕ (ге)— второй из шести слогов ср.-век. гексахордной сольмизационной системы, заимствованных из католич. песнопения (гимна св. Иоанну); открывал в нём вторую строку «Resonare fibris», начинавшуюся со звука d. Во Франции, Италии и нек-рых др. странах — II ступень основного (до-мажорного) диатонич. звукоряда; осн. тон (тоника) ре мажора (D-dur) и ре минора (d-moll); прима тонического трезвучия ре мажора и ре минора. См. *D, Сольмизация, Диатоническая гамма.*

В. А. Вахромеев.

РЕАЛИ́ЗМ в литературе и искусстве — правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художеств. творчества. В ходе историч. развития иск-ва Р. принимает конкретные формы определённых творч. методов — напр., просветительский Р., критический Р., социалистический Р. Методы эти, преемственно связанные, обладают своими характерными особенностями.

В марксистско-ленинской теории иск-ва по вопросу о Р. существуют две осн. концепции. Согласно одной из них, Р. представляет собой осн. тенденцию поступательного развития художеств. культуры человечества, в к-рой обнаруживается глубинная сущность иск-ва как способа духовно-практич. освоения действительности. Мера проникновения в жизнь, художеств. познания её важных сторон и качеств, в первую очередь социальной действительности, определяет и меру реалистичности того или иного художеств. явления. В каждый новый историч. период Р. приобретает новый облик, то обнаруживаясь в более или менее отчёт-

ливо выраженной тенденции, то кристаллизуясь в законченный метод, определяющий художеств. культуру своего времени.

Представители другой точки зрения на Р. ограничивают его историю определёнными хронологич. рамками, видя в нём исторически и типологически конкретную форму художеств. сознания. В этом случае начало Р. связывается либо с эпохой Возрождения, либо с 18 в. Эта точка зрения предполагает наиболее полное раскрытие специфич. черт Р. в прошлом — в критическом Р. 19 в.; новый, высший этап Р. представляет в 20 в. социалистический реализм. Характерным признаком Р. в этом случае считается способ обобщения жизненного материала, наз. типизацией в соответствии с характеристикой, данной Ф. Энгельсом в связи с анализом реалистич. романа: «...типичные характеры в типичных обстоятельствах» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2-е изд., т. 37, с. 35). Р., т. о., отражает социальную действительность и личность человека в его нерасторжимом единстве с обществ. отношениями. Такая трактовка понятия Р. вырабатывалась гл. обр. на материале истории лит-ры, в то время как первая — на материале преимущественно изобразительных иск-в.

Какой бы точки зрения ни придерживаться, несомненно, что реалистич. иск-во располагает необычайным многообразием способов подхода к действительности и обобщения, стилистич. форм и приёмов.

Формы и приёмы отражения действительности в реалистич. иск-ве различны в разных его видах и жанрах. Глубокое проникновение в сущность жизненных явлений, к-рое и составляет характерную особенность всякого реалистич. метода, по-разному выявляется в романе и лирическом стихотворении, в исторической картине и пейзаже, художественном фильме и мультипликации, в симфонии и песне. Изображение жизни в «формах самой жизни», к-рое некоторые сов. эстетики считают специфич. признаком Р., действительно широко распространено в реалистич. иск-ве, порой доминирует, но не является обязат. признаком реалистического метода. В музыке, не связанной со словом или наглядным действием, такое изображение вообще невозможно. Эмпирич. достоверность художеств. образа обретает смысл лишь в единстве с правдивым отражением существенных сторон действительности, к-рая порой требует для выявления тех или иных граней её глубинного содержания резкой гиперболизации, заострения, гротескной утрировки «форм самой жизни». Самые разл. условные приёмы и образы неоднократно являлись средством точного и выразительного раскрытия жизненной правды.

Художеств. правда включает в себя две стороны, нерасторжимо связанные между собой: объективное отражение существенных черт жизни и истинность эстетич. оценки, т. е. соответствие общественно-эстетич. идеалу, присущему данному иск-ву. Наиболее глубоких и художественно-гармоничных результатов реалистич. иск-во достигает тогда, когда обе эти стороны эстетич. истины находятся в органическом единстве, как, напр., в портретах Х. Рембрандта, операх М.П. Мусоргского. Художник-реалист в своих произв. является не просто летописцем жизни, но осуществляет по отношению к ней «поэтическое правосудие» (Ф. Энгельс; см. там же, т. 36, с. 67), т. е. выносит, как выражался Н. Г. Чернышевский, свой приговор. С проблемой идеала в реалистич. иск-ве тесно связан и вызывающий в науке острые споры вопрос о соотношении Р. и *романтизма*. Не отрицая наличия особого романтич. метода в иск-ве, следует подчеркнуть, что романтика отнюдь не является чем-то противоположным Р., но зачастую составляет его неотъемлемое качество. Особенно очевидно это в иск-ве социалистического Р.

При сохранении основных, всеобщих критериев Р. конкретные формы его проявления в отдельных видах иск-ва различны. В совр. эстетической науке существует точка зрения, согласно к-рой Р. присущ только т. н. изобразительным иск-вам. Иск-ва, в к-рых преобладает выразительное начало, в том числе музыка, исключаются рядом теоретиков из сферы Р. Этот взгляд получил наиболее крайнее выражение у А. И. Бурова (см. «Эстетическая сущность искусства», М., 1956). Более осторожная позиция была занята Д. С. Лихачёвым. Он писал в статье «Пути к новой русской литературе»: «Реализм — это стиль литературы (и прозы по преимуществу) и изобразительных искусств, но он уже менее ярко представлен в музыке, с ним не согласуется балет. Его не может быть в архитектуре» (Лихачёва В. Д., Лихачёв Д. С., «Художественное наследие Древней Руси», Л., 1971, с. 74). Несмотря на оговорку, касающуюся музыки, к-рой отводится промежуточное место в классификации иск-в по их отношению к действительности, в этом суждении отчётливо проявляется «литературоцентристская» тенденция, характерная для понимания Р. многими учёными. Но эта тенденция всё более решительно преодолевается в марксистско-ленинской науке об иск-ве. Большинством теоретиков-марксистов в СССР и за рубежом Р. рассматривается как общеэстетическая категория, присущая всем видам иск-ва.

Особенности проявления Р. в музыке связаны прежде всего с главенствующей ролью в ней эмоционального начала. Отражение действительности в музыке носит более опосредствованный характер, чем в «изобразительных» иск-вах. Музыка отражает не столько предметы и события, сами по себе взятые, сколько эмоциональную реакцию художника. Отсюда не следует, что содержание музыки чисто субъективно и не связано с реальной действительностью. На широкие возможности отражения музыкой разнообразных сторон объективно существующего мира указывал ещё А. Н. Серов. Определяя музыку как «особого рода поэтический язык», он писал: «Она — непосредственный язык души (без пособия рассудочных понятий), но душа, в сфере ее аффектов (Empfindungen), волнуется более или менее всем, что совершается с человеком в его микрокосме, т. е. в нем самом, в его «я» и в природе, во внешнем мире... Но настроенность души может быть вызвана всем на свете: современными событиями, историческим фактом, отдельным случаем частной жизни, поэмой, драмой, романом, картиной, природою и так далее. Следовательно истинная сфера музыкального языка так же безгранична, как сфера других искусств, пока музыка остается отражением настроенности душевной...» («Письма о музыке», см. Избранные статьи, т. 2, М., 1957, с. 121). В этом высказывании Серова важно признание равноправности музыки с другими иск-вами, от к-рых она отличается не по своей сущности, а лишь по способу воплощения реального жизненного содержания. Серов верно подчёркивает, что в музыке находят отражение не только внутренние процессы душевной жизни человека, но и широкий круг явлений объективной действительности, существующей независимо от человеческого сознания.

Значительным вкладом в разработку основных проблем материалистической муз. эстетики явилась теория интонации (см. *Интонация*), созданная Б. В. Асафьевым. Эта теория помогает понять конкретный «механизм» отражения действительности в музыке. Интонация, по Асафьеву,— это первоначальная муз. ячейка, наделённая смыслом. Она может сливаться со словом и речевой интонацией, превращаясь в «ритмоинтонацию слова-тона». Существует и другой род интонаций, к-рые Асафьев называет «интонациями пластики и движения». Интонация — это ещё не музыка, также как словесная речь — не лит-ра, а только её материал. Асафьев выдвигает понятие «интонационного словаря эпохи» как исторически сложившейся суммы интонаций, отложившихся в обществ. сознании. Опора на

живые бытующие интонации даёт возможность композитору воплотить свой содержательный замысел в общезначимой форме.

Понятие интонации имеет важное значение для решения проблемы Р. в музыке. Вместе с тем было бы ошибочно толковать это понятие слишком расширительно. Встречающееся в музыковедческой лит-ре определение «интонационный реализм» основано на смешении понятий разл. уровней. Определённые типы интонаций служат только средством для воплощения реалистич. содержания, к-рое раскрывается в образной системе и общей идейно-эстетической концепции произведения.

Одним из средств реалистич. характеристики в музыке служит приём «обобщения через жанр», т. е. использования бытующих жанров (разл. типы танца, песни, марша) для создания конкретных жизненных ассоциаций.

Как ни многообразны формы, выразит. средства реалистич. иск-ва, реалистич. метод нельзя представлять себе как допускающий любой подход к действительности, любое её понимание. Попытки ревизионистской эстетики (Р. Гароди, Э. Фишер) утвердить идею «реализма без берегов» имеют своей целью затушевать противоположность Р. и упадочного бурж. иск-ва. В совр. эпоху борьба идеологий в сфере художеств. творчества выражается в противоборстве Р. и декадентского модернизма, Р. и «массового иск-ва», воинствующе буржуазного по содержанию, но ради доступности охотно имитирующего реалистич. формы изображения.

Совр. Р., так же как и Р. прошлого, не всегда предстаёт в «химически чистом» виде. Реалистич. тенденции зачастую пробиваются в борьбе с тенденциями, тормозящими или ограничивающими развитие Р. как целостного метода. Так, напр., живая правда действительности противоречиво переплетается с религ. спиритуализмом и мистикой в ряде произв. готического иск-ва. При этом далеко не всегда можно механически отделить реалистич. начало от чуждых ему эстетич. принципов. Нередко в художеств. произв. сосуществуют реалистич. и не связанные с Р. черты (напр., символистич. тенденции в произв. М. А. Врубеля, А. Н. Скрябина, А. А. Блока). В творчестве ряда художников эти тенденции сосуществуют в нерасторжимом единстве. В нек-рых случаях может возникнуть противоречие между субъективистским восприятием действительности и общественно-эстетич. идеалом художника, что характерно, напр., для ряда совр. прогрессивных художников капиталистич. стран.

Правдивое раскрытие действительности приводит к победе Р. над социальными иллюзиями и политич. консерватизмом, как это, в частности, показали Ф. Энгельс на примере О. Бальзака (см. Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2-е изд., т. 37, с. 37) и В. И. Ленин на примере Л. Н. Толстого (см. Ленин В. И., «Лев Толстой, как зеркало русской революции», Полн. собр. соч., 5-е изд., т. 17, М., 1961, с. 206—213). Иск-во того или иного художника может быть глубже, правдивее, богаче его социально-политических и философских взглядов, отмеченных сложными противоречиями. Однако нельзя делать вывод, будто художественное творчество не зависит от мировоззрения автора. В большинстве случаев Р. связан с передовыми социальными движениями, возникает как художеств. выражение прогрессивных обществ. взглядов. Ему зачастую свойственна открытая тенденциозность в выражении обществ. идей, что отчётливо видно в высших проявлениях критического Р. 19 в. и в особенности в Р. социалистическом, специфика к-рого требует от художника последовательной партийности.

Поскольку именно Р. доступен наиболее разносторонний охват жизни народа, важных обществ. вопросов, ему в высокой мере присуще качество народности.

Содержание и формы выражения Р. изменялись в процессе его историч. развития. Так, иск-во Высокого Возрождения особенно охотно отражало свойственные времени утопич. мечты о социальной гармонии. Роман же критического Р. 19 в., объективно проникая в жизнь бурж. общества, дал несравненные образцы художеств. отражения социальных антагонизмов и сложной диалектики человеческих характеров. Т. о., задача анализа реалистич. иск-ва заключается не в том, чтобы механически отграничить его от некоего абстрактного «антиреализма»; она заключается в раскрытии внутр. содержания Р., где нерасторжимы и его завоевания в познании действительности, и его исторически обусловленная ограниченность.

Как отмечалось выше, согласно одной из концепций марксистско-ленинской теории иск-ва, Р. как художеств. направление сложился в 18 в., в эпоху Просвещения, и достиг полного развития в 19—20 вв. Однако нек-рые существенные черты Р. были свойственны и иск-ву более ранних исторических эпох. Ряд исследователей относит возникновение Р. к эпохе Возрождения или к 17 в. Среди писателей и драматургов при этом обычно называют в первую очередь М. Сервантеса и У. Шекспира. Широко распространена параллель Шекспира — Монтеверди. Великий музыкант-драматург К. Монтеверди уже в 40-е гг. 17 в. сумел глубоко раскрыть человеческие характеры и создать сильные трагич. образы на основе выразительного претворения речевых интонаций. В 1-й пол. 18 в. выдвинулась гигантская фигура И. С. Баха, к-рый с огромной выразит. силой воплотил в музыке мир глубоких человеческих переживаний. Но Р. не представлял собой в эту эпоху направления, основывающегося на сознательно отстаиваемой эстетической программе. В 18 в. в русле просветительской идеологии создаётся теория Р., основные положения к-рой находят конкретное творч. преломление в широком круге явлений лит-ры, театра, изобразительного иск-ва и музыки. В работах Ж. Ж. Руссо, Д. Дидро, А. Гретри музыка трактуется как интонационное иск-во. Эта точка зрения была развита теоретиками Р. в более позднее время (в частности, Н. Г. Чернышевским). Параллелью к просветительской «мещанской драме» и комедии нравов является франц. *опера комик* (Д. Филидор, П. Монсиньи, А. Гретри), отчасти итал. *опера буффа* (Н. Пиччинни, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза). К ним были близки по своей реалистич. и демократич. направленности нем. и австр. *зингшпиль* (И. А. Хиллер, И. Умлауф, К. Диттерсдорф) и рус. комическая опера (В. А. Пашкевич). Многим произв. этих жанров были свойственны элементы социального критицизма, хотя и недостаточно последовательно выраженные. Героями становились лишённые ореола простые люди среднего сословия или крестьяне и крестьянки, страдающие от своего подневольного положения. Для их муз. характеристики использовались интонации и жанры нар. песни или музыки городского быта. Просветительский Р. часто сближался с *сентиментализмом* и *классицизмом*. Сильная реалистич. струя присутствует и в творчестве композиторов *венской классической школы* (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена), представляющей одну из высочайших вершин развития мирового музыкального иск-ва. Сила венских классиков — в создании обобщённых образов, соответствующих высоким гуманистическим идеалам.

Не представляя собой замкнутой, неподвижной системы, Р. в процессе историч. развития непрерывно обновлялся и изменял свои формы, усваивая достижения разл. направлений. Так, внутреннему обогащению Р. во многом способствовал романтизм, возникший на рубеже 19 и 20 вв. Несмотря на идеалистичность эстетики романтизма, его тяготение к таинственному, фантастическому и непознаваемому, творчество художни-

ков-романтиков содержало в себе новые, прогрессивные элементы, к-рые получили дальнейшее плодотворное развитие в иск-ве Р. Романтики углубили выражение внутреннего мира человеческой личности, нашли средства для передачи тончайших нюансов чувства и острых, напряжённых душевных конфликтов. Они открыли новые источники художественного познания мира, обращаясь к жизни и быту разных стран и народов, разных исторических эпох. Ключ к пониманию «души» народа они искали в его песнях, сказаниях и легендах.

Особенно велико было значение романтизма для музыки, к-рой в романтич. иерархии иск-в отводилось главенствующее место. Романтизм удерживал свои позиции в музыке дольше, чем, напр., в лит-ре или живописи. Если «золотым веком» романтизма в лит-ре принято считать период 1796—1830, то в музыке романтизм «созревает» только в 20-х гг. 19 в. (К. М. Вебер, Ф. Шуберт, первые произв. Г. Берлиоза) и достигает расцвета в 30—40-е гг. (Ф. Шопен, Р. Шуман, В. Беллини). Во 2-й пол. 19 в. романтизм получает дальнейшее развитие (творчество Р. Вагнера, Ф. Листа). Но у всех выдающихся композиторов 19 в. романтич. элементы тесно переплетались с реалистическими. Такое переплетение характерно для оперного творчества Дж. Верди (причём в процессе его эволюции всё более отчётливо выступали реалистич. тенденции) и основоположников чеш. муз. школы Б. Сметаны и А. Дворжака. Известный романтич. налёт ощущается и в таком выдающемся образце реалистич. оперной драматургии, как «Кармен» Ж. Бизе.

Главную линию художеств. развития в сер. 19 в. представлял критический реализм. Музыка по своей природе менее др. иск-в способна к открытому и прямому выражению критических приговоров. В музыке, не связанной со словом или лит. программой, критическое отношение к действительности выражается лишь косвенно, через определённый строй чувств. Так, мятежная страстность музыки П. И. Чайковского, сила и острота выражения в ней напряжённейших драматич. конфликтов были порождены неприятием существующего жизненного уклада, хотя у композитора не было ясного понимания социальных противоречий эпохи. Центральной проблемой творчества Чайковского являлась проблема личности в её отношении с окружающей средой.

Термин «Р.» появился как в России, так и на Западе в 50—60-х гг. 19 в. В русской литературе он употреблялся в связи с творчеством писателей «натуральной школы», которая ставила во главу угла требование жизненной достоверности изображения и, обращаясь к жизни и быту низших слоёв общества, обличала социальное зло и несправедливость. В области музыки этим термином пользовался В. В. Стасов, взгляды к-рого были близки принципам «натуральной школы». Называя А. С. Даргомыжского «родоначальником реализма в музыке», Стасов подчёркивал его глубокое проникновение «в русскую действительную, повседневную жизнь», «неподкрашенную правдивость» (Статьи о музыке, вып. 3, М., 1977, с. 155). Те же черты отмечались Стасовым в творчестве М. П. Мусоргского, к-рый, по его словам, «пошел в ином еще далее своего предшественника и учителя. Это именно в изображении разнообразных типов, характеров и сцен русского народа... Ему всего ближе и дороже типы из русского простонародья, он рисует их с неподражаемой правдой, неподкрашенностью и естественностью» (там же, с. 181—182). Вокальные сценки Мусоргского из нар. жизни Стасов называл образцами «жизненного реализма» в музыке. Вместе с тем Стасов ошибочно сводил Р. в рус. музыке только к творчеству Даргомыжского и Мусоргского. Основоположником рус. реалистич. школы был М. И. Глинка — современник А. С. Пушкина, близкий ему по широте и многогранности постижения жизни. Традиции глинкинского Р. получили развитие в творчестве А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова и их последователей, выдвинувшихся на рубеже 19—20 вв. Русские композиторы внесли в музыку новый круг образов, связанных как с повседневной жизнью народа, так и с большими историческими движениями масс, с небывалой художеств. мощью раскрыли душевные коллизии личности в столкновении с социальными условиями, препятствовавшими её свободному развитию и самоутверждению. Открытие недоступных ранее иск-ву сторон жизни было сопряжено с поисками новых выразит. средств и обогащением муз. языка. Завоевания рус. композиторов в области реалистич. интонационной выразительности, творч. разработка народно-песенных элементов, гармонического и оркестрового колорита стали достоянием многих нац. школ, оказав значительное влияние на развитие мирового муз. иск-ва в 20 в.

В кон. 19 в. выступает на сцену течение *веризма*, у представителей к-рого прогрессивные демократич. тенденции сочетались с известным измельчанием тематики, отказом от больших социально значимых задач. Особое значение веризм имел для оперы. В лучших образцах веристской оперы (Дж. Пуччини) образы простых людей опоэтизированы, наделены чертами проникновенного лиризма и правдивостью чувств. Отдав дань веристским тенденциям, до подлинного Р. поднялся Л. Яначек.

Р. 20 в. развивался в борьбе со всевозможными разновидностями модернизма, отличавшимися крайним субъективизмом, элитарностью. Эту борьбу нельзя представлять себе упрощённо и разделять всех представителей совр. иск-ва на два ясно определившихся лагеря. Далеко не все художники 20 в. сумели занять твёрдую и последовательную позицию в острой и напряжённой идеологической борьбе. В совр. зарубежном иск-ве есть много промежуточных, идейно и эстетически противоречивых явлений. Рассматривать подобные явления с точки зрения вульгарной формулы «реализм — антиреализм» было бы глубоко ошибочно. Для того чтобы выявить главную, ведущую тенденцию творчества того или иного художника, нужен очень тщательный объективный анализ всех его сторон.

Сохраняя свои основные определяющие признаки, Р. 20 в. приобретает новые, более сложные формы. Традиционные формы выражения, унаследованные от прошлого, оказываются недостаточными, чтобы воплотить в художеств. образах грандиозные потрясения и сдвиги всемирно-историч. значения, переживаемые человечеством в совр. эпоху. Ставя перед собой подобные задачи, художники вынуждены обращаться к более острым и сильнодействующим выразительным средствам. В реалистическом искусстве 20 в. широко используются условные формы изображения, гипербола и гротеск.

Именно с помощью гротеска и заострения привычных мелодических оборотов или жёсткого автоматического ритма и нарочито огрублённой, резкой звучности нек-рым композиторам 20 в. удалось с огромной силой воплотить в музыке страшные образы бездумной разрушительной стихии, жестокости и насилия. Вместе с тем реалистич. иск-во не может существовать без положительного идеала, коренящегося в подлинной, живой действительности. Ряд выдающихся композиторов 20 в. искал положит. начала в нар. творчестве, сумев проникнуть в такие глубинные пласты нар. музыки, к-рые не были освоены их предшественниками (Б. Барток и З. Кодаи в Венгрии, К. Шимановский в Польше, Дж. Энеску в Румынии). Наличие такого идеала, хотя бы и недостаточно социально определённого, отличает совр. Р. от разл. течений модернистского иск-ва 20 в.

Социалистический реализм стал новой ступенью в художеств. познании мира, он предзано с ростом пролетарского революционного движения и широким распространением идей социализма в 20 в. Впервые понятие социалистического Р. было сформулировано на страницах сов. печати в нач. 30-х гг. («Литературная газета» от 29 мая 1932, статья «За работу!»). Его всесторонней разработке и уточнению способствовала дискуссия на Первом всесоюзном съезде сов. писателей в 1934. В Уставе Союза советских писателей социалистический Р. определяется как осн. метод сов. лит-ры, к-рый «требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии» в сочетании с «задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма».

Эта формула явилась обобщением уже накопленного творч. опыта сов. лит-ры и иск-ва. Начало формирования социалистич. Р. относится к рубежу 19 и 20 вв. и неотъемлемо от творчества художников, связанных с революционной борьбой рабочего класса. Основоположником его в рус. лит-ре был М. Горький. Великая Окт. социалистическая революция 1917, получившая широкий международный отклик, заставила и многих зарубежных художников пересмотреть свои идейные позиции и вступить на путь социалистического иск-ва. Х. Эйслер признавал себя учеником этой революции. «Все мы,— писал он,— в том числе и композиторы социалистических стран демократического лагеря, являемся учениками Октябрьской революции, учениками русского рабочего класса, одержавшего величайшую историческую победу» («СМ», 1957, № 11, с. 26).

Образование мировой социалистической системы в результате победы Советского Союза в Великой Отечеств. войне 1941—45 усилило международную роль социалистического иск-ва. Социалистический Р. стал важнейшим фактором мирового художеств. развития. Теория социалистического Р. основывается на марксистско-ленинской материалистической философии и учении об обществе. Многие её положения являются развитием мыслей и высказываний об иск-ве К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина. Энгельс указывал на важность воспроизведения жизни в движении и борьбе противоречивых начал, видя будущее искусства в «полном слиянии большой идейной глубины, осознанного исторического содержания...» с «...шекспировской живостью и богатством действия...» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2-е изд., т. 29, с. 492). А. В. Луначарский подчёркивал, что этот идеал может быть достигнут только в будущем, имея в виду иск-во социалистического общества (см. Луначарский А. В., «Социалистический реализм», Собр. соч., т. 8, М., 1967). М. Горький, развивая ту же мысль, акцентировал активную позицию социалистического художника как борца за высокие гуманистические идеалы. В своём докладе на Первом всесоюзном съезде сов. писателей он говорил: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле» (Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, 1934, с. 17).

Неотъемлемым качеством социалистического Р. является партийность, сознательное отстаивание художником идей социализма. В статье «Партийная организация и партийная литература» (1905) Ленин писал, что «...социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип партийной литературы, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме» (Ленин В. И., Полн. собр. соч., 5-е изд., т. 12, с. 100). В статье охарактеризованы основные черты лит-ры социалистического Р., являющейся «частью общепролетарского дела» и активно борющейся за победу и претворение в жизнь принципов научного социализма. Ленин указывал на тесную связь принципов партийности и народности. Выражая идеи социалистического авангарда трудящихся, партийная лит-ра должна обращаться к самому широкому кругу читателей: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в её ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения „верхним десяти тысячам", а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» (там же, с. 104).

Иск-во социалистического Р. интернационально по своей сущности. Вместе с тем оно допускает неограниченное разнообразие нац. форм. В каждой стране, у каждого народа оно развивается по особому пути, в зависимости от историч. судеб нации, её культурных традиций, навыков и сложившихся условий жизни.

Единство коренных, основополагающих принципов социалистического Р. как художеств. метода не противоречит также богатству стилистических форм и индивидуальностей. Имевшие место в теоретич. лит-ре попытки ограничить иск-во социалистического Р. определённым кругом исторически сложившихся средств художеств. выражения глубоко ошибочны и основаны на непонимании самой его сущности. Иск-во социалистического Р., как и сама социалистическая действительность, находится в движении и развитии, постоянно обновляясь и расширяя пределы своих возможностей. Оно не изолировано от всего окружающего и соприкасается с различными художеств. течениями современности.

Социалистический Р. преемственно связан с реалистической традицией прошлого. То новое, что отличает социалистический Р. от прежних его типов, заключается в способности не только правдиво воспроизвести в художественных образах существенные стороны реальной действительности, но и понять направление её развития, представить себе перспективу будущего. Луначарский писал, характеризуя требования, которые предъявляет социалистический Р. к художнику: «Человек, который не понимает развития, никогда правды не увидит, потому что правда — она не похожа на себя самое, она не сидит на месте, правда летит, правда есть развитие, правда есть конфликт, правда есть борьба, правда — это завтрашний день, и нужно ее видеть именно так...» (Луначарский А. В., Собр. соч., т. 8, М., 1967, с. 497).

Это умение заглянуть в будущее, увидеть цель движения, представить себе коммунистический идеал осуществлённым является источником романтических черт в социалистическом Р. В кон. 19 — нач. 20 вв. идеи социализма в музыке были выражены пролетарской революционной песней. «Интернационал» стал революц. гимном трудящихся всех стран. В. И. Ленин писал о «пропаганде социализма рабочей песней». Песня была пропагандистом и организатором рабочих масс в их борьбе против капиталистической эксплуатации. Своё боевое мобилизующее значение она сохранила и после Окт. революции 1917. В сов. массовой песне получили отражение важнейшие события жизни страны, она воплотила в себе и героику всенародной борьбы за сохранение завоеваний революции, и пафос социалистического труда, и то новое, что рождается в быту и отношениях между людьми под влиянием коренных преобразований всего жизненного уклада. В песне раньше всего начал выкристаллизовываться новый интонационный строй сов. музыки.

Произв. лучших мастеров сов. песни А. В. Александрова, И. О. Дунаевского, В. Г. Захарова, А. Г. Новикова, В. П. Соловьёва-Седого, А. Н. Пахмутовой и др. стали достоянием всего народа.

Уже в 20-х гг. в сов. музыке возникает стремление философски осмыслить значение происшедших всемирно-историч. перемен, отразить события Окт. революции 1917 и пафос создания новой жизни в широком обобщающем плане. Этим определялось тяготение композиторов к крупным симф. формам. Традиции «бетховенского» симфонизма больших мыслей и чувств, угасающие на Западе в нач. 20 в., возрождаются в сов. музыке на новой идейной основе. Отражение грандиозных революц. сдвигов и потрясений в произв. симф. жанра на этом этапе приобретало иногда несколько субъективную окраску (6-я симфония Н. Я. Мясковского) или характер схематизированной плакатности (2-я — «Октябрю» и 3-я — «Первомайская» симфонии Д. Д. Шостаковича). Вместе с тем лучшие из первых сов. симф. произв. содержали элементы не только новой образности, но и нового революц. восприятия действительности. Поэтому их следует считать важным этапом в овладении методом социалистического Р. в музыке. С этой точки зрения несомненное значение имели и первые сов. оперы на темы революции, Гражданской войны 1918—20, несмотря на свойственный многим из них схематизм образов и эклектичность музыкального языка.

30-е гг. были для сов. композиторов периодом наступления зрелости и ясного осознания своих задач. Проблема социалистического Р. становится основной и важнейшей и в творчестве и в теории. Шостакович писал в 1933 о необходимости углублённой теоретич. разработки этой проблемы (см. Шостакович Д. Д., «Советская музыкальная критика», «СМ», 1933, № 3). Дискуссии о социалистическом Р. способствовали уяснению путей сов. музыки. Но главным источником её высокого подъёма была сама действительность — огромные успехи социалистического строительства и победа марксистско-ленинского учения во всех областях идеологии. 30-е гг. можно с полным основанием считать периодом рождения сов. муз. классики. Жизнеутверждающим духом социалистического гуманизма проникнуты такие произв. огромной художеств. силы, как 5-я симфония Шостаковича, балет «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. В лучших сов. операх этого периода («Семён Котко» Прокофьева, «Щорс» Б. Н. Лятошинского, «Тихий Дон» И. И. Дзержинского, «В бурю» Т. Н. Хренникова) созданы правдивые реалистические образы героич. борьбы сов. народа в годы Гражд. войны. Обращаясь к сюжетам из прошлого нашей страны и др. стран («Катерина Измайлова» Шостаковича, «Кола Брюньон» Д. Б. Кабалевского), композиторы стремились приблизить их к современности, найти ответ на волнующие вопросы своего времени. Такое же значение приобретают образы героического нац. эпоса в оперном и симф. творчестве композиторов Грузии, Армении, Азербайджана и др. сов. республик. Диалектика национального и интернационального получила яркое выражение в творчестве А. И. Хачатуряна — армянского композитора, одного из самых выдающихся представителей сов. многонациональной музыки. Ярко новаторский характер носит кантата С. С. Прокофьева к 20-летию Октября, написанная на тексты Маркса, Энгельса и Ленина, воплощённые в динамичных, действенных муз. образах большой реалистич. силы. Во 2-й пол. 30-х гг., когда начала явственно ощущаться нависающая над страной воен. угроза, особенное значение приобрела героико-патриотич. тема, получившая отражение не только в песнях, но и в ряде произв. ораториально-кантатного жанра («Александр Невский» Прокофьева, «На поле Куликовом» Ю. А. Шапорина).

На следующих исторических этапах развития страны сов. музыка обогащалась новыми темами, укреплялась её связь с социалистической действительностью. Многообразное отражение получили в ней события Великой Отечеств. войны 1941—45. Только социалистический художник мог с такой гигантской мощью отразить небывалую по своей остроте и жестокости схватку сил прогресса и человечности с бессмысленной разрушительной стихией, как это сделал Шостакович в 7-й и 8-й симфониях. Эти произв., наряду с советской массовой песней воен. времени, играли мобилизующую роль в борьбе с фашизмом и с большой убеждающей силой звучали во многих странах мира.

После окончания войны одной из актуальнейших тем стала тема борьбы за мир и дружбу народов, новое звучание приобрели темы, к к-рым сов. муз. иск-во обращалось и раньше (напр., тема труда, социалистического быта и др.). Иск-во социалистического Р. не чуждается и «вечных» тем, стоявших перед человечеством в разные периоды его исторического бытия: темы любви, долга, жизни и смерти, к-рые получают новое освещение с позиций социалистической идеологии и морали. В поле зрения социалистического художника попадает всё, что может интересовать передового человека нашего времени — строителя коммунизма и занимает то или иное место в его жизни. Метод социалистического Р. не исключает ни лирики, ни углублённого психологического анализа, ни сосредоточенного интеллектуального размышления.

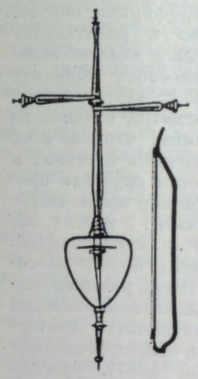
В 60—70-е гг. в сов. музыке замечается возрастающий интерес к проблематике философского и этического плана. К темам этого рода обращаются композиторы разных поколений и разного индивидуального склада.

Богатство и разнообразие содержания советской музыки на совр. её этапе находят отражение в обилии стилистических течений и индивидуальных способов выражения. Социалистический Р. не является замкнутой, «закрытой» системой, не способной к развитию и обновлению. Он находится всегда в движении, овладевая новыми темами и вырабатывая новые формы и средства художеств. выразительности для воплощения того, что рождается и утверждает себя в самой жизни. В процессе своего развития метод социалистического Р. соприкасается с разл. художеств. течениями современности, заимствуя из них то, что может служить задаче правдивого отражения действительности, и, в свою очередь, оказывая мощное воздействие на творчество многих передовых художников бурж. Запада и стран «третьего мира». Социалистич. иск-во всё более укрепляет свои позиции и становится ведущей силой мирового художеств. процесса современности.

Лит.: Луначарский А. В., Социалистический реализм, «Советский театр», 1933, № 2—3; Грубер Р., О реализме в музыке, «СМ», 1934, № 6; Асафьев Б. В., Музыкальная форма как процесс, кн. 2 — Интонация, М., 1947, 3кн. 1—2, Л., 1971; Ярустовский Б., О музыкальном образе, в кн.: Советская музыка. Теоретические и критические статьи, М., 1954; Финкельштейн С., Реализм в искусстве, пер. с англ., М., 1956; Рыжкин И., Стиль и реализм, в сб.: Вопросы эстетики, вып. 1, М., 1958; Днепров В., Проблемы реализма, Л., 1960; Неедлы З., О реализме истинном и псевдореализме, в его кн.: Избранные труды, пер. с чеш., М., 1960; Орджоникидзе Г., К вопросу о специфике музыкального мышления, в кн.: Вопросы музыкознания, т. 3, М., 1960; Адамян А., Вопросы искусства в свете марксистско-ленинской теории отражения, в его кн.: Статьи об искусстве, М., 1961; Кремлёв Ю., Выразительность и изобразительность музыки, М., 1962; Альшванг А., Проблемы жанрового реализма, в его кн.: Избранные соч., т. 1, М., 1964; Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран, М., 1965; Скребков С., Художественные принципы музыкальных стилей, в сб.: Музыка и современность, вып. 3, М., 1965; Сохор А., Стиль, метод, направление, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4, М.—Л., 1965; его же, Музыка как вид искусства, 2М., 1970; Лисса С., О процессуальном характере музыкального произведения, в сб.: Борьба идей в эстетике, М., 1966; Уйфалуши Й., Абстрактное и конкретное в музыке, там же; его же, Логика музыкального отражения, «Вопросы философии», 1968, № 11; Масель Л., Эстетика и анализ, «СМ», 1966, № 12; Каган М., Метод как эстетическая категория, «Вопросы литературы», 1967, № 3; Маротти Я., Реализм: вообще и конкретно, в кн.: Социалистический реализм и проблемы эстетики, вып. 1, М., 1967; Кон Ю., К вопросу о понятии «музыкальный язык», в сб.: От Глинки до наших дней, М., 1967; Недошивин Г., К методологии изучения социалистического реализма, в кн.: Реализм и художественные искания XX века, М., 1969; Фарбштейн А., К постановке проблемы реализма в музыкальном искусстве, в кн.: Музыка в социалистическом обществе, вып. 1, Л., 1969; его же, Теория реализма и проблемы музыкальной эстетики, Л., 1973; Поспов И., Некоторые черты социалистического реализма в советской музыке, М., 1971; Goldschmid H. R., Was ist musikalischer Realismus?, «Schweizerische Musikzeitung», 1936, Jahrg. 76, № 24; Sychra A., Realismus v hudbě. Úvod do základních estetických problémů v hudbě, Díl. 1. Noetika hudebního obrazu, Praha, 1954; Вучковић В., Музички реализам, в его кн.: Избор есеја, Београд, 1955; Lissa Z., Über das spezifische in der Musik, B., 1957; Ujfalussy J., Die Logik der musikalischen Bedeutung, в кн.: Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, [Bd] 1—2, Bdpst, 1963; Lucács G., Die Eigenart des Ästhetischen, Tl. 1—2, [Neuwild an Rhein], 1963; Brockhaus H. A., Probleme der Realismustheorie, «Musik und Gesellschaft», 1970, Jahrg. 20, № 2.

Г. А. Недошивин, Ю. В. Келдыш.

РЕБА́Б, рабаб, рабоб (араб.). 1) Собирательное название смычковых инструментов у мусульман. 2) Араб. струн. смычковый муз. инструмент. (Термин «Р.» в переводе с араб. яз. означает соединение коротких звуков в один длинный.) Имеет деревянный плоский или выпуклый, сердцевидный или трапециевидный корпус с небольшими выемками по бокам; обечайки из дерева или кокосового ореха, деки кожаные (из кишок буйвола или пузыря др. животных); шейка круглая, остроконечная, вверху с 1—2 поперечными колками, внизу проходит через корпус и выступает в виде металлич. гранёной ножки. Струны (1—2) первоначально из конского волоса, позднее — медные или латунные. Звуки извлекаются с помощью лукообразного смычка. Использовался также как щипковый инструмент. Нар. певцы (шаиры) исполняли на Р. элегич. поэмы и аккомпанировали пению. Разновидности Р. встречаются у народов Индии, Малайского архипелага, Египта, сев.-зап. части Африки, а также в Средней Азии (рубаб). Описание Р. имеется в «Большом трактате о музыке» А. Н. М. аль-Фараби (1-я пол. 10 в.).

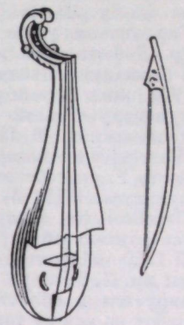


Лит.: Sachs C., The history of musical instruments, L., 1964, p. 242; Marcuse S., Musical instruments, L., 1966, p. 436.

РЕБА́НЕ, Либерто-Ребане Аманда (р. 20 IV 1893, Валга) — латыш. певица (меццо-сопрано). Пению училась в Петербурге у Хаке и др. С 1912 хористка, затем до 1918 солистка т-ра Муз. драмы в Петрограде, позднее солистка Мариинского т-ра и Большого т-ра. Гастролировала в т-рах Тбилиси, Киева, Риги, Нижнего Новгорода, Казани и др. В 1925—44 (с пер.) в Латв. опере (Рига). Среди партий: Кармен, Далила, Миньон, Амнерис, Азучена; в нац. репертуаре — Спридитис («Спридитис» Яниса Мединя), Асья («Вайделоте» Яз. Мединя) и др. С 1929 гастролировала за рубежом — в Загребе, Белграде, Брюсселе, Берлине и др. городах. В 1944 эмигрировала, с 1949 живёт в США.

Я. Я. Витолинь.

РЕБЕ́К — струнный смычковый музыкальный инструмент. Корпус грушевидной или лютневидной формы, короткая шейка. Изготовлялся из одного куска дерева; головка — в виде улитки с поперечными колками; струны (2 или 3) крепились внизу с помощью струнодержателя. Верхняя дека двойная: её приподнятая часть, являющаяся продолжением грифа, доходит до середины корпуса, под ней на другой части деки находится круглое резонаторное отверстие или 2 резонаторных отверстия в форме скобок, расположенные по обеим сторонам подставки. Наиболее широко был распространён 3-струнный Р. Строй квинтовый, звук сильный и резкий. При игре Р. держали a braccio. В ансамблях бытовали разновидности: дискант, тенор, бас. Р. известен с 12 в. в странах Зап. Европы, использовался жонглёрами, менестрелями и др. бродячими музыкантами. Применялся также в церк. и светском придворном, а с 15 в. только в нар. музицировании. Р. оказал влияние на формирование инструментов скрипич. семейства; к 18 в. полностью вышел из употребления.



Лит.: Струве Б., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959, с. 115—23; Marcuse S., Musical instruments, L., 1966, p. 437.

Н. А. Лисова.

РЕ́БИКОВ Владимир Иванович [19 (31) V 1866, Красноярск — 4 VIII 1920, Ялта] — рус. композитор, пианист, педагог, писатель, обществ. деятель. Окончил Моск. ун-т (филологич. ф-т). Муз.-теоретич. предметы изучал под рук. моск. дирижёра и комп. Н. С. Кленовского. Муз. образование завершил в Берлине (по теории у К. Мейербергера, по фп. у Г. Мюлера). В 1893—98 преподавал в муз. уч-щах Москвы, Киева, Одессы. В эти же годы посетил Вену и Мюнхен. В 1897—1901 работал в Кишинёве, организовал там отделение РМО (1899) и музыкальное училище, вёл большую просветительскую работу. В 1901—09 успешно концертировал в Вене, Берлине, Праге, Лейпциге, Флоренции, Париже, а также в городах России. С 1909 жил в Ялте.



Творчество Р. противоречиво. Простота сочетается в нём с надуманностью, претенциозностью. Традиционализм Р. связан корнями с демократич. бытовой гор. лирикой (А. А. Алябьев, А. Л. Гурилёв, К. П. Вильбоа, Вик. Н. Пасхалов) и лирикой П. И. Чайковского. В своих исканиях он исходил из позднего творчества Р. Вагнера, муз. драм М. П. Мусоргского, опер Р. Штрауса, а также живописи А. Бёклина. Ценны находки Р. в области синтетич. жанров (меломимика, мелопластика, музыкально-психографич. драма). К лучшим страницам в целом декадентского творчества Р. принадлежат фп. и вок. миниатюры, опера «Ёлка» (1900), музыка для детей. Р. перевёл с нем. яз. труд К. Мейербергера «Гармония Вагнера», с франц. — работу Ф. Геварта «Методический курс оркестровки» (М., 1900).

Соч.: оперы (муз.-психологич. и психографич. драмы) — В грозу (по повести «Лес шумит» Короленко, оп. 5, 1893, пост. 1894, Гор. т-р, Одесса), Княжна Мери (по повести «Герой нашего времени» Лермонтова, не окончена), Ёлка (по сказке «Девочка со спичками» Андерсена и рассказу «Мальчик у Христа на ёлке» Достоевского, оп. 21, 1900, пост. 1903, антреприза М. Е. Медведева, т-р «Аквариум», Москва; 1905, Харьков), Тэа (на текст одноим. поэмы А. Воротникова, оп. 34, 1904), Бездна (либр. Р., по одноим. рассказу Л. Н. Андреева, оп. 40, 1907), Женщина с кинжалом (либр. Р., по одноим. новелле А. Шницлера, оп. 41, 1910), Альфа и Омега (либр. Р., оп. 42, 1911), Нарцисс (либр. Р., по «Метаморфозам» Овидия в пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник, оп. 45, 1912), Арахнэ (либр. Р., по «Метаморфозам» Овидия, оп. 49, 1915), Дворянское гнездо (либр. Р., по одноим. роману И. С. Тургенева, оп. 55, 1916), детская феерия Принц Красавчик и принцесса Чудная Прелесть (1900-е гг.); балет — Белоснежка (по сказке «Снежная королева» Андерсена); пьесы для фп., хоры; романсы, песни для детей (на слова рус. поэтов); обр. чеш. и слов. песен и др.

Лит. соч.: Орфей и Вакханки, «РМГ», 1910, № 1; Через 50 лет, там же, 1911, № 1—3, 6—7, 13—14, 17—19, 22—25; Музыкальные записи чувства, там же, 1913, № 48.

Лит.: Каратыгин В. Г., В. И. Ребиков, «За 7 дней», 1913, № 35; Стремин М., О Ребикове, «Художественная жизнь», 1922, № 2; Берберов Р., [предисловие], в изд.: Ребиков В., Пьесы для фортепиано, тетрадь 1, М., 1968.

РЕ́БЛИНГ (Rebling) Эберхард (р. 4 XII 1911, Берлин) — нем. пианист и музыковед (ГДР). Учился игре на фп. у Ленца (1923—24), изучал музыковедение в Берлинском ун-те под рук. Ф. Блуме, А. Шеринга и др. Дебютировал как пианист в 1924. Концертировал в Германии, Швеции, Великобритании (1935). В 1936—1952 жил в эмиграции в Нидерландах, изучал муз. культуру страны; в 1940—45 участник Движения Сопротивления. В 1945—52 ред. коммунистич. газ. «De Waarheid» в Амстердаме. С 1952 живёт в ГДР. Деятельность Р. способствовала становлению социалистич. муз. культуры ГДР. В 1952—59 гл. ред. журн. «Musik und Gesellschaft», автор статей, в т. ч. о Р. Шумане (ред.-составитель сб. к 100-летию со дня смерти Шумана). В 1959—71 ректор и профессор Нем. высшей муз. школы им. Х. Эйслера в Берлине. С 1950-х гг. специализируется в области истории балета; опубликовал ряд работ по иск-ву танца. Как пианист Р. исполняет произв. сов. композиторов (впервые в ГДР сыграл «Героическую балладу» для фп. с оркестром А. А. Бабаджаняна, 2-й фп. концерт Д. Д. Шостаковича и др. соч.). Выступает как аккомпаниатор исполнительницы нар. песен Л. Яльдати (жена Р., в прошлом танцовщица). Нац. пр. ГДР (1954).

Соч.: Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts, [B.], 1935 (Diss.); Een eeuw danskunst in Nederland, Amst., 1950; Johann Sebastian Bach und die Überwindung des Barock, Amst., 1953; Ballett, gestern und heute, B., 1957, ²1961; Ballett. Sein Wesen und Werden, Lpz., 1963; Ballett von A bis Z, B., 1966; Tänze der Völker, B., [1972].

Лит.: Eberhard Rebling zum Sechzigsten, «Musik und Gesellschaft», 1971, Jahrg. 21, № 12. *И. В. Розанов.*

РЕВЕРБЕРА́ЦИЯ (позднелат. reverberatio — отражение, от лат. reverbero — отбиваю, отбрасываю) — остаточное звучание, сохраняющееся после полного прекращения действия источника звука за счёт поступления в данную точку запоздавших отражённых и рассеянных волн. Наблюдается в закрытых и частично закрытых помещениях и в значит. мере определяет их акустич. качества. В архитектурной акустике существует понятие времени стандартной Р., или времени Р. (время, за к-рое плотность звука в помещении уменьшается в 10^6 раз); эта величина позволяет измерять и сравнивать Р. помещений. Р. зависит от объёма помещения, увеличиваясь с его возрастанием, а также от звукопоглощающих свойств его внутр. поверхностей. На акустику помещения влияет не только время Р., но и сам ход процесса спадания звучания. В помещениях, где спадание звучания к концу замедляется, разборчивость звуков речи оказывается меньшей. Эффект Р., возникающий в «радиофицированных» помещениях (звуки от дальних громкоговорителей приходят позже, чем от ближних), наз. псевдо-реверберацией.

Лит.: Музыкальная акустика, ²М., 1954; Бабурки н В. Н., Гензель Г. С., Павлов Н. Н., Электроакустика и радиовещание, М., 1967; Качерович А. Н., Акустика зрительного зала, М., 1968.

РЕВОЛЮЦИО́ННАЯ ПЕ́СНЯ — нар. песня, преим. хоровая, выражающая идеи борьбы трудящихся масс за освобождение от классового и нац. гнёта. Сложилась как новейший жанр фольклора в передовых европ. странах в эпоху бурж. революций кон. 18 и сер. 19 вв. Обрела классич. формы художеств. выражения и получила всенародное распространение в эпоху пролет. революций кон. 19 — 1-й пол. 20 вв. Историч. типы Р. п. складывались на протяжении столетий в освободит. движении крестьян и ремесленников 15—18 вв.: это и чеш. гуситские гимны, и нем. протестантский хорал (характерный пример — хорал «Ein feste Burg ist unser Gott» М. Лютера, к-рый Ф. Энгельс назвал «Марсельезой 16 века»), и рус. антикрепостнические («молодецкие», «разбойничьи») песни, и гайдуцкие песни сербов, болгар, молдаван, и повстанческие гимны венгров («Ракоци-марш»). Однако влияние подобных песен, за отдельными исключениями, не выходило за пределы местной нац. культуры; многие из них к тому же отражали религ. или националистич. предрассудки своего времени или определённой среды. «... Поэзия прошлых революций, за исключением Марсельезы, — писал Ф. Энгельс, — редко производит революционное впечатление в позднейшие времена, так как для того чтобы воздействовать на массы, она должна отражать и предрассудки масс того времени» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 27, с. 468). «Марсельеза» (текст и музыка сочинены в ночь на 26 апр. 1792 офицером Рейнской армии Руже де Лилем) стала классич. образцом массового героико-революц. гимна-марша.

С выдвижением пролетариата на авансцену междунар. освободит. движения во Франции, Германии, России, Польше, США и др. странах сформировалась Р. п. нового типа, интернациональная по содержанию, запечатлевшая «железное мужество» (М. Горький) и нерушимую волю к социальному переустройству мира, эмоциональную атмосферу митингов и манифестаций, стачек и баррикадных боёв. О художеств. выразительности этого иск-ва писал К. Маркс, характеризуя «Песнь силезских ткачей» (1844) как «смелый клич борьбы, где нет даже упоминания об очаге, фабрике, округе, но где зато пролетариат сразу же с разительной определенностью, резко, без церемоний и властно заявляет во всеуслышание, что он противостоит обществу частной собственности» (там же, т. 1, с. 443). Важную организующую роль рабочей Р. п. отметил в одной из статей в 1913 В. И. Ленин, указавший, что «во всех больших городах мира, во всех фабричных поселках и все чаще в хижинах батраков раздается дружная пролетарская песня о близком освобождении человечества от наемного рабства» (Полн. собр. соч., 5 изд., т. 22, с. 276). Поэтич. тексты пролетарских Р. п. характеризует чёткое воплощение политич. призывов к борьбе за социализм. Их музыку отличают упругость ритмики, чеканная маршевость в сочетании с плакатной ясностью мелодич. рисунка, властная императивность ораторских интонаций. Таковы франц. песня «Интернационал» (сл. Э. Потье, музыка П. Дегейтера, 1887), русская «Смело, товарищи, в ногу» (сл. Л. Радина, 1897), польская «Варшавянка» (сл. В. Свенцицкого, 1883) и др.

В процессе бытования и развития Р. п. сложились её жанровые разновидности: призывные политич. гимны, траурные песни-марши памяти жертв революции, повествовательные (баллады о героях), песни каторги и ссылки, сатирически-обличительные, праздничные (первомайские) и т. п. По мере роста революц. рабочих партий нового типа ширилась идейная значимость Р. п. как сильнейшего средства социалистич. воспитания масс. Стало возможным говорить о «пропаганде социализма рабочей песней» (В. И. Ленин, там же). В период жестокой реакции именно Р. п. оставалась единственным доступным массам жанром, в к-ром сам рабочий класс выступал одноврем. как творец, пропагандист и потребитель жизненно необходимых эстетич. ценностей. Примечательна роль лучших пролетарских Р. п., к-рые приобрели всемирную известность. «Интернационал», текст к-рого переведён на многие языки мира, стал в 20 в. междунар. гимном коммунистич. партий. «В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком ни чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от Родины, — писал В. И. Ленин, — он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву „Интернационала“» (там же, с. 273). Мелодии популярнейших Р. п. нередко «мигрировали» из страны в страну, легко осваивались, а порой и трансформировались в иной нац. среде. Так, в практику рус. песенного движения проникли польские Р. п. (напр., «Варшавянка»), повсеместное распространение получили песни франц. революций («Марсельеза», «Карманьола», «Красное знамя»),

лучшие пролетарские песни России стали «оружием» классовой борьбы заруб. рабочих. Стихийный взаимообмен в области революц. песенного иск-ва способствовал междунар. сплочению сил социализма.

Распространение новых песен осуществлялось через политич. прокламации, подпольные песенники, партийные газеты, а в дальнейшем — через пролетарские хор. объединения, художеств. агитбригады, деятельность проф. литераторов, музыкантов, артистов, связавших свою судьбу с освободит. борьбой масс. Незабываемое впечатление на рус. аудиторию в дни Революции 1905—1907 производило исполнение «Дубинушки» Ф. И. Шаляпиным. Франция выдвинула ряд талантливых шансонье, выступавших в рабочей среде с песнями борьбы и протеста (в 19 в. — П. Дюпон, в нач. 20 в. — Г. Монтегюс и др.). Всеобщее признание у массовой аудитории США завоевали исполнители песен протеста (негр. певец П. Робсон, поэт и фольклорист П. Сигер). Признанным деятелем рабочего и антифашистского движения в Германии стал выдающийся певец-трибун Э. Буш, к-рого Х. Эйслер называл «поющим сердцем рабочего класса».

Музыка Р. п. на первых порах создавалась путём переосмысления традиц. напевов. Значит. место среди них занимали мелодии известнейших нар. песен — крестьянских, чаще городских. Напр., знаменитая песня франц. санкюлотов «Ça ira» возникла из нац. мелодии «Национального карийона» (комп. Бекур). На нар. мелодиях основаны рус. Р. п. «Дубинушка» (первоначальный вариант — стихотворение В. И. Богданова, позднее распетое на мотив старинной трудовой припевки) и народнич. песня «Здравствуй, свободы вольное слово» (на мотив укр. повстанческой песни «Гей, не дивуйте, добрії люди»). Нек-рые Р. п. 19 в. были распеты на оперные мелодии (напр., известная в народнической среде «Назови мне такую обитель» на сл. Н. А. Некрасова, певшаяся на мотив стретты из пролога к опере Г. Доницетти «Лукреция Борджа»). Однако уже на раннем этапе истории Р. п. появляются мелодии и стихи, специально написанные композиторами и поэтами — участниками революц. движения; среди них — упомянутые выше мелодии Руже де Лиля и П. Дегейтера, рус. песни «Есть на Волге утёс» (сл. А. А. Навроцкого, музыка А. Рашевской), тюремная «Слушай» (сл. И. И. Гольц-Миллера, музыка П. П. Сокальского), народнический гимн «Смело, друзья, не теряйте» (сл. М. Л. Михайлова, музыка Н. Пескова), а впоследствии — стихи Г. М. Кржижановского, Л. П. Радина, первых рабочих поэтов (Ф. С. Шкулёва и др.). В 20 в., особенно после 1917, выдвигается плеяда композиторов, посвятивших своё творчество гл. обр. жанру политич. песни. Среди первых представителей этого вида иск-ва в Сов. России — Д. Я. Покрасс, А. С. Митюшин, А. А. Давиденко, В. А. Белый. В Германии начиная с 20-х гг. развёртывается деятельность Эйслера, создавшего непревзойдённые образцы боевой рабочей песни (Kampflied), популярные во мн. странах мира. Р. п. писали и композиторы Венгрии (Б. Рейниц, Ф. Сабо), Чехословакии (Й. Станислав, Я. Ежек), США (М. Блицштейн, Э. Сигмейстер). Во время активизации антифашистского движения (1930-е — 40-е гг.) к жанру политической песни обращались и крупные композиторы-симфонисты: А. Онеггер, Д. Мийо, Ш. Кеклен во Франции, А. Копленд в США, Б. Бриттен, А. Буш в Великобритании, П. Дессау в Германии, С. Ревуэльтас в Мексике и др.

Муз.-поэтич. стиль рус. Р. п. значительно эволюционировал — от единичных опытов начала 19 в. к расцвету в годы пролетарских революций 1905—07 и 1917. Историки рус. Р. п. различают три периода её развития, соответствующие трём этапам истории освободит. движения в России (дворянский, народнический и пролетарский). Песни эпохи декабристского движения (авторы текстов К. Ф. Рылеев, А. А. Бестужев) не имели широкого распространения; это были подтекстовки, гл. обр. сатирически-обличит. характера, знакомых мелодий из крестьянского фольклора. Более разнообразны по содержанию песни народнического этапа — настроения жертвенности, сочувствия тяжёлой доле угнетённого народа, скорбная тюремная лирика соседствуют здесь с мажорно-гимническими свободолюбивыми мотивами: напр., траурная песня-марш «Замучен тяжёлой неволей» и мужественная песня борьбы «Русская Марсельеза» (на сл. П. Лаврова). В песенном репертуаре народнич. этапа широко используются стихи известных поэтов — Н. А. Некрасова, Н. М. Языкова, Н. П. Огарёва, А. К. Толстого; входит в нар. муз. быт вольнолюбивая лирика А. С. Даргомыжского, А. А. Алябьева, К. П. Вильбоа. На высшем этапе развития освободит. движения (1890—1917) создаются классич. образцы русской Р. п. («Смело, товарищи, в ногу» и др.).

Прямым продолжением и развитием традиций Р. п. после Окт. революции 1917 явились красноармейские и партизанские песни периода Гражданской войны и иностр. интервенции 1918—20, первые комсомольские песни нач. 20-х гг., а затем и массовые песни сов. композиторов. В массовых песнях ведущими темами становятся социалистич. патриотизм, мирный созидательный труд, героич. защита завоеваний Октября.

На Западе традиции Р. п. развиваются в антифашистских и антивоенных песнях 30-х — 40-х гг., в героич. фольклоре массового Движения Сопротивления (1939—1945), в иск-ве молодёжных ансамблей, пронизанном идеями антиимпериалистич. и нац.-освободит. борьбы, в молодом песенном движении народов Азии, Африки и Лат. Америки.

На протяжении почти двух столетий прогрессивные композиторы многих стран мира претворяли традиции Р. п. Это — франц. музыка периода Революции 1789 (Ф. Ж. Госсек, Ж. Ф. Лесюэр, А. Гретри, Э. Мегюль, Л. Керубини), творчество Л. Бетховена, итальянская опера (В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди), мн. произв. Р. Вагнера, Б. Сметаны, Ф. Шопена, Ф. Листа, Г. Берлиоза. Прямые отголоски русских вольнолюбивых песен звучат в соч. М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, А. К. Глазунова. В 20 в. был создан ряд симф. и оперных партитур, в к-рых обрели новую жизнь мотивы классич. Р. п. Среди них наиболее примечательны 6-я симфония Мясковского, «Немецкая симфония» Эйслера, 11-я симфония («1905 год») Шостаковича.

Лит.: 50 русских революционных песен в свободной хоровой обработке, комментарии М. С. Друскина, Л., 1938; Лебединский Л. Н., Старая революционная песня, «СМ», 1941, № 5; Русские революционные песни, комментарии И. В. Нестьева, М., 1952; Торез М., «Интернационал», «СМ», 1952, № 9; Друскин М. С., Русская революционная песня, Л., 1959; его же, Интернациональные традиции в русской революционной песне, в сб.: Русская музыка на рубеже XX века, М.—Л., 1966; Сохор А. Н., Русская советская песня, Л., 1959; Гиппиус Е. В., Ширяева П., Из истории революционных гимнов, «СМ», 1960, № 11; их же, Боевой пролетарский гимн, там же, 1961, № 7; их же, Из истории песни «Красное знамя», там же, 1965, № 11—12; Житомирский Д. В., Из прошлого русской революционной песни, М., 1963; Шилов А. В., Из истории первых советских песен (1917—1924), М., 1963; Биографии песен. [Сб. статей], М., 1965; Дрейден С. Д., Музыка — революции, М., 1966; Pierre C., Les hymnes et chansons de la Révolution, P., 1904; Tiersot G., Les fêtes et les chants de la révolution française, P., 1908 (рус. пер.— Тьерсо Ж. Б., Песни и праздничные французской революции, М., 1933); Greenway J., American folksong of protest, Phil., 1953; Steinitz W., Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters, B., 1955; Liberovici S., Straniero M., Canti della nuova resistènza spagnola, Torino, 1962; Gel Fr., Hlas vzdoru, Praha, 1971; Eisler H., Musik und Politik, Lpz., 1973; Marothy J., Music and the bourgeois. Music and the proletarian, Bdpst, 1974. *И. В. Нестьев.*

РЕВУ́ЦКИЙ Дмитрий Николаевич [24 III (5 IV) 1881, с. Иржавец, ныне Черниговской обл. — 29 XII 1941, Киев] — сов. музыковед, фольклорист, литературовед. Брат Л. Н. Ревуцкого. В 1906 окончил историко-фило-

логич. ф-т Киевского ун-та. Муз. образование получил под рук. Н. В. Лысенко. В 1907—18 преподавал в гимназиях в Таллине и Киеве; в 1918—23 — в киевском Муз.-драм. ин-те им. Н. В. Лысенко. В 1923—34 сотрудник этнографич. комиссии АН УССР, с 1938 ст. науч. сотрудник Ин-та фольклора АН УССР.

Р. — один из основоположников сов. укр. музыковедения, видный исследователь истории укр. музыки и муз. фольклора. Сост. и ред. многих сб-ков сочинений укр. композиторов, автор предисловий к ним. Значит. интерес представляют его муз.-фольклорные сб-ки «Українські думи та пісні історичні» (1919) и «Золоті ключі» (вып. 1—3, 1926—29, 2-е изд. 1964), содержащие ценные записи, комментарии и ссылки на варианты. Материалы сб-ков широко использовали в своём творчестве комп. М. И. Вериковский, Ф. Е. Козицкий, Б. Н. Лятошинский, Л. Н. Ревуцкий и др. Р. оказал влияние на формирование эстетич. взглядов Л. Н. Ревуцкого.

Соч.: Сучасна пародія на українську народню думу, «Етнографічний вісник», кн. 1, 1925; Було колись — на Вкраїні поле зеленіло..., там же, кн. 3, 1926; Кобзарі й лірники. Вступні уваги, там же; С. С. Артемовський-Гулак і його комічна опера «Запорожець за Дунаєм», [Харків], 1936; Шевченко і народна пісня, [Харків, 1939]; Автобіографії М. В. Лисенка, [Харків], 1940; Лисенко — хоровий диригент, [Київ, 1937]; Т. Г. Шевченко и украинская народная песня, «СМ», 1939, № 3, и др.

Лит.: Попов П. М., Вивчення фольклору в Академії Наук УРСР за 25 років її існування, в кн.: Мистецтво, фольклор, етнографія. Наукові записки Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, т. 1—2, Київ, 1947; Гордійчук М. М., Від редактора, в изд.: «Золоті ключі». Пісенник, вып. 1, Київ, 1964; Ревуцький Л., Головний осередок українського музикознавства, «Народна творчість та етнографія», 1969, № 2, с. 24—25. *В. Л. Гошовский.*

РЕВУ́ЦКИЙ Лев Николаевич [8 (20) II 1889, с. Иржавец, ныне Черниговской обл. — 30 III 1977, Киев] — сов. композитор, педагог, муз.-обществ. деятель. Нар. арт. СССР (1944). Академик АН УССР (1957). Герой Социалистич. Труда (1969). Деп. Верх. Совета УССР 2—5-го созывов. В 1916 окончил Киевскую консерваторию по классу композиции у Р. М. Глиэра и юридич. ф-т Киевского ун-та. С 1924 началась многолетняя плодотворная педагогич. деятельность Р.; в 1924—41 и с 1944 преподавал теорию композиции в Киевской консерватории (до 1934 — Муз.-драм. ин-т им. Н. В. Лысенко), с 1935 профессор. В 1941—44 зав. кафедрой композиции, теории и истории музыки Ташкентской консерватории. Среди учеников — И. И. Акбаров, В. Б. Гомоляка, Н. В. Дремлюга, Г. Л. Жуковский, В. Д. Кирейко, Г. И. Майборода, П. И. Майборода, А. Г. Свечников, А. Д. Филиппенко. С 1932 чл. правления СК УССР, с 1944 пред. СК УССР, с 1948 чл. правления СК СССР.



Композиторский стиль Р. сформировался на основе глубокого постижения нац. фольклора (его первые муз. впечатления связаны с укр. нар. песнями, к-рые он слышал в родном селе) и претворения традиций совр. ему проф. музыки (значит. воздействие на композитора оказали Н. В. Лысенко и Р. М. Глиэр). Для произв. Р. характерны светлая оптимистич. настроенность, сочетание целомудренного лиризма и эпической широты. Его соч. свойственны уравновешенность интеллектуального и эмоционального начал, полное выявление заложенных в теме выразит. возможностей. Мелодии его произв. близки укр. нар. песням, они диатоничны и характеризуются закруглённостью очертаний. Ясный, плавный мелодизм сочетается у Р. с напряжённой сложной гармонией. Для гармонич. языка Р. характерны обилие многозвучных аккордов, частые секвенции, многочисленные альтерации (идущие, с одной стороны, от ладовой природы укр. думы, с другой — от гармонич. стиля европ. музыки кон. 19 — нач. 20 вв.). Инстр. фактура его произв. тщательно отделана (нередко он по неск. раз возвращался к своим соч.).

Творчество Р. составляет важный этап в развитии укр. муз. культуры. 2-я симфония и фп. концерт — первые значит. произв. данных жанров в укр. сов. музыке (2-я симфония осн. на укр. нар. мелодиях; её музыка жеств. оптимистич. образы отражают сов. действительность). Выдающийся вклад внёс Р. в развитие жанра обработки нар. песни, создав более 120 обработок, в числе к-рых циклы «Сонечко» («Солнышко»), «Галицькі пісні», историч. и казацкие песни, а также отдельные обработки — «Чуєш, брате мій» («Слышишь, брат мой»), «Ти кропивонько», «Рекрутська», «Дід іде» («Дед идёт») и др. Фп. произв. Р. отмечены изяществом фактуры; в фп. «Песне» художественно обобщены особенности укр. нар. песни — лирич. и эпич., а также такого своеобразного жанра, как дума. Творч. наследие Р. сравнительно невелико. Высокие художеств. достоинства его произв. обеспечили им выдающееся место не только в укр. музыке, но и в сов. муз. иск-ве в целом.

Соч.: для солистов, хора и орк.— кантата-поэма Хустина (на слова стихотворения «У неділю не гуляла» Т. Г. Шевченко; с фп. в 1923, с орк. в 1944); Ода песне (сл. М. Ф. Рыльского, 1956); для орк.— 2 симфонии (1920, 2-я ред. 1957; 1927, 2-я ред. 1940, Гос. пр. СССР, 1941; 3-я ред. 1970); концерт F-dur для фп. с орк. (1934, 2-я ред. 1963; Гос. пр. УССР им. Т. Г. Шевченко, 1966); для фп.— соната h-moll и ряд пьес; св. 120 обр. нар. песен, в т. ч. циклы — Галицькі пісні (1928), Козацькі пісні (20-е гг.), Сонечко (1-е изд. 1926); 2 хора на сл. Т. Г. Шевченко — Ой, чого ти почорніло, У перетику ходила; песни и хоры на слова сов. поэтов; песни для детей; ред. оперы Н. В. Лысенко «Тарас Бульба» (1937; последняя ред. 1955).

Лит.: Автобиографическая заметка, «СМ», 1940, № 7; Киселёв Г., Л. Н. Ревуцкий. К 60-летию со дня рождения, там же, 1949, № 4; его же, Л. Ревуцкий, в сб.: Из истории русско-украинских музыкальных связей, М., 1956, с. 392—415; Шеффер Т., Л. М. Ревуцький. Нарис про життя і творчість, Київ, 1958; её же, Л. Н. Ревуцкий. Народный артист СССР, Київ, 1960; её же, Л. Ревуцький, Київ, 1973; Бялик М., Л. Н. Ревуцкий. Очерк жизни и творчества, М., 1963; его же, Л. Ревуцький, Київ, 1973; К 75-летию Л. Ревуцкого, «СМ», 1964, № 2; Горюхіна Н., Симфоніям Л. М. Ревуцького, Київ, 1965; Клин В., Л. Ревуцький — композитор-піаніст, Київ, 1972. *Т. В. Шеффер.*

РЕВУ́ЭЛЬТАС (Revueltas) Сильвестре (31 XII 1899, Сантьяго-Папаскьяро — 5 X 1940, Мехико) — мекс. композитор, скрипач и дирижёр. В 1913—16 учился в Нац. консерватории Мехико по классу скрипки у Х. Рокабруны, композиции — у Р. Х. Тельо, в 1918—20 — в Муз. колледже Чикаго у Саметини (скрипка) и Ф. Боровского (композиция). В 1922—24 там же совершенствовался как скрипач у П. Кохańского и О. Шевчика. В 1928—35 был 2-м дирижёром Симф. оркестра Мехико (позже — Нац. симф. оркестр), пропагандируя совм. с К. Чавесом произведения совр. европ. и мекс. композиторов. В 1937 совершил поездку в Испанию, где дал серию авторских концертов в Мадриде, Барселоне и Валенсии. Был чл. Мекс. коммунистич. партии, пред. Лиги революц. писателей и артистов Мексики.



Произв. Р. свидетельствуют о глубоком постижении нац. характера, отличаются самобытностью, мелодич. богатством, демократич. направленностью. Р. виртуозно владел оркестром. Творчество Р. — высшее достижение нац. муз. реалистич. иск-ва Мексики 1-й пол. 20 в.

Соч.: балеты — Гуляка-головастик (El renacuajo paseador, для детского кукольного т-ра, на сюжет сказки В. Арройо, 1935), Полковница (La coronela, завершён Б. Галиндо, оркестрован К.Уисаром, 1940, Мехико); для большого орк.— симф. поэмы Куаунауак (Cuauhnahuac, 1930), Уличные перекрёстки (Esquinas, 1930), Окна (Ventanas, 1931), Ханитцио (Janitzio, 1933), Дороги (Caminos, 1934), Сенсемайя (Sensemayá, 1938), Музыка для болтовни (Música para charlar, 1938), Пейзажи (Paisajes, 1940), Маршруты (Itinerarios, 1940, не завершена); для камерного орк.— Копилки (Alcancías, 1932), Краски (Colorines, 1932), токката (1933), 8 x Radio (1933), Плоскости (Planos, 1934), В честь Гарсиа Лорки (Homenaje a García Lorca, 1936), Три сонета (Tres sonetos, 1940); токката для скр. с орк. (1933); камерно-инстр. ансамбли— 3 пьесы для скр. и фп. (1932), 3 струн. квартета (1930, 1931, 1932), Ярмарка (для струн. квартета, 1932), 3 пьесы для дух. квинтета (1940); 7 детских песен для голоса и орк. (1940); Дуэт утки и канарейки (Dúo para pato u canario, для голоса и камерного орк., 1931); для голоса и фп.— Элегия (1926), 7 песен Гарсиа Лорки (1938), песни на сл. Р. Л. Веларде, Н. Гильена, Л. Хьюза и др.; музыка к кинофильмам, в т. ч. «Рыболовные сети» (1935), «Идём с Панчо Вильей» (1936), «Те, кто внизу» (по одноимённому роману М. Асуэлы, 1939).

Лит.: Пля-и-Бельтран, С. Ревуэльтас (пер. с исп.), «СМ», 1938, № 6; Пичугин П., Сильвестре Ревуэльтас и мексиканский фольклор, «СМ», 1961, № 5; его же, Сильвестре Ревуэльтас, человек и художник, там же, 1975, № 3; Mayer-Serra O., Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México, в кн.: Boletín latinoamericano de música, t. 5, Montevideo, 1941, p. 543—64 (рус. пер.— Майер-Серра О., Сильвестре Ревуэльтас и национальный характер мексиканской музыки, в сб.: Музыкальная культура стран Латинской Америки, М., 1974); его же, Panorama de la música mexicana, Méx., 1941, p. 164—72; Contreras G., Silvestre Revueltas, Méx., 1954; Marinello J., Imagen de Silvestre Revueltas, La Habana, 1966; Revueltas J., Apuntes para una semblanza de Silvestre, Méx., 1966.

РЕВЮ (франц. revue, букв. — обозрение) — театр. представление из ряда небольших относительно самостоятельных драм. сцен со вставными эстр. песнями, танцами, цирковыми номерами. Р. соединяет в себе элементы оперетты, балета, театров кабаре и варьете. Как правило, общий сюжет в Р. отсутствовал, все эпизоды связывали единый состав исполнителей и некая общая идея. Музыка в Р. занимала подчинённое положение, однако отд. муз. номера из Р., гл. обр. эстр. песни и танцы, порой приобретали популярность и исполнялись уже после того, как это Р. сошло со сцены. Р. возникло во Франции в кон. 18 в. Первое представление, носившее это название, — пьеса М. Романьезе «Театральное ревю» («Revue des Théâtres»), поставленная в Париже в 1728. Особую популярность Р. приобрело здесь в эпоху Луи Филиппа (1830—48). В кон. 19 в. Р. испытало влияние варьете и мюзик-холла и превратилось в пышное и бессодержательное развлекат. представление, насыщенное зрелищными эффектами, — т. н. постановочное Р. (grande revue a spectacle). В кон. 19 — нач. 20 вв., помимо Франции, Р. было распространено в Бельгии, Нидерландах, Великобритании, Германии. В США возникла нац. разновидность жанра, получившая название «шоу» (show musical — муз. обозрение). Специфич. особенность шоу — введение ритмич. движений и танцев группы девушек. Популярными композиторами шоу были Р. Фримль, И. Берлин и П. Керн. Р. оказало значит. влияние на зап.-европ. и амер. оперетту: возникла особая её разновидность — Р.-оперетта, включавшая типические для Р. элементы. После 2-й мировой войны 1939—45 в зап.-европ. странах и США в виде Р. создавались кинофильмы, телевизионные постановки.

В театр. жизни дореволюц. России Р. занимало скромное положение. После Окт. революции 1917 в связи с поисками наиболее действенных форм пропаганды в массах новых, революц. идей активизировалась и работа театр. коллективов в жанре Р. Политич. и социально-бытовые Р. в послереволюц. годы ставились мн. т-рами сатиры и т-рами обозрений. Сложилась специфич. форма Р. «Синяя блуза» — существовавший вплоть до нач. 30-х гг. своеобразный жанр эстр.-театр. представлений, с к-рым связаны имена ряда талантливых писателей, поэтов, композиторов. В числе композиторов, писавших музыку для постановок «Синей блузы»,— М. И. Блантер, С. А. Кац, К. Я. Листов, Ю. С. Милютин, Д. Я. Покрасс.

Лит.: Бородин А., Долев Д., Техника работы над малыми формами, [М.], 1930; «Советская эстрада и цирк», 1964, № 5, с. 9—11; Dreyfus R., Petite histoire de la revue de fin d'année, P., 1909; Fréjaville G., Au music-hall, P., 1922.

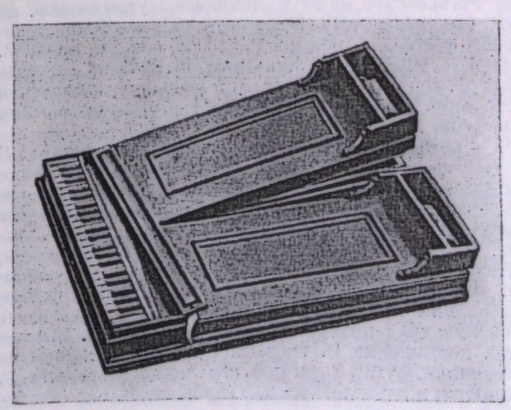
«REVUE DE MUSICOLOGIE» («Ревю́ де мюзикологи́») — франц. муз. журнал. Выходил в 1922—41 дважды в год в Париже, возобновлён в 1945. Орган Франц. музыковедч. об-ва; был продолжением бюллетеня этого об-ва («Bulletin de la Société française de musicologie»; издавался в 1917—21, гл. ред. Ф. Алькан). Гл. ред. — Ж. Грибенский; чл. редколлегии — Н. Бридгман, М. Югло, Д. Коллинз, Ж. Руже, И. Жерар, Ж. М. Ваккаро, М. Онеггер. «R. d. m.» публикует проблемные статьи, рецензии на книги о музыке и муз. соч., библиографию, отчёты о заседаниях Франц. музыковедч. об-ва (с кратким изложением содержания докладов), сведения об авторах опубликованных статей и др. материалов, рекламу. В журнале публиковались работы Ж. Шайе, Ф. Лесюра, А. Эйнштейна, М. Пеншерля, Н. Дюфурка, Ж. Тьерсо и др. *М. С. Шарова.*

«REVUE MUSICALE» («Ревю́ мюзикаль») — франц. муз. журнал. Выходил (20 номеров в год) в Париже в 1827—35 (ред. Ф. Ж. и Э. Фетисы), в 1901 — кон. 1911 (ред. Ж. Комбарьё, П. Обри, М. Эмманюэль и Р. Роллан), после нек-рого перерыва — в 1912—14. В 1920 новый «R. m.» основан А. Прюньером, выходил до 1940 в изд-ве Ришар — Мас, затем — в 1946—49. С 1952 издаётся сб-ками по неск. номеров, выпускается нерегулярно (номера распределяются не по месяцам), в 2 сериях — сначала A, затем B, по 10 номеров в каждой (по содержанию эти серии не отличаются друг от друга). В обеих преобладают спец. номера, посв. отд. композиторам, музыке одной страны, одному жанру или теме. Спец. номера сопровождаются т. н. «Критическими тетрадями» («Carnets critiques»), содержащими критич. статьи и рецензии.

Чл. редколлегии — А. Ришар и Ж. Ж. Дюпарк (до сер. 70-х гг.). В 1912 «R. m.» слился с журн. «Société internationale de musique. Revue musicale» и стал называться «La Revue musicale S. I. M.».

М. С. Шарова.

РЕГА́ЛЬ, регал (франц. régale). 1) В 16—18 вв. малый переносный орган с одними только язычковыми трубами (т. н. проскакивающие или бьющие язычки). Имел 1—4 регистра с трубами в 16′, 8′ и 4′. Тембр был несколько резким и хрипловатым, но выразительным и тёплым. Трубы Р. обычно не имели раструбов, и поэтому инструмент занимал очень мало места. Его изготовляли в виде складывающейся книги (Bibelregal), к-рую во время игры клали на стол, или в виде небольшого столика на ножках. Р. был домашним инструментом (подобно фисгармонии в 19 в.). Иногда применялся и во время торжеств. процессий. В России первое дошедшее до нас упоминание о Р. в историч. документах относится к 1636. 2) Язычковый регистр органа, трубы к-рого имеют короткий раструб и помещаются обычно на мануале, называемом Brustwerk (брust-



верн. Характеризуется интонац., во очень своеобразным по тембру написанным, трепетным звучанием. Увлечение регистром Р. относится к эпохе барокко, когда были сочин. дня его разновидностей: Apfelregal, Cymbelregal, Geigenregal, Dulcianregal, Gedacktregal, Rohrregal, Singendregal, Jungferregal и др.

Лит.: Ротт Х. Е., Из истории органной культуры в России (первая половина 19 века), «Вопросы музыкознания», т. 2, М., 1956; Matthaei K., Von Orgelregal, Lpz., 1937, Lpz., 1956. *Л. И. Ройзман.*

РЕГЕНТ (от лат. regens, род. п. regentis — правящий) — руководитель хора в рус. православной церкви. Ввёл впервые в петерб. Придв. певч. капелле; Р. именовали её опытных певчих, к-рым временно поручали управление хором в церковных целях. ведомства. Р. также называлось выпускников 7 и 8 регентских классов петерб. певч. капеллы (преобразованная в 1884 муз. школа при капелле) и окончивших специальную теорию музыки, сольфеджио, церковно, контрапункт, фугу, историю церк. пения, а также игру на фп. и скрипке. Сдавшие экзамен на 1 год обучения получали аттестат Р. 3-го разряда (с правом обучения «нотному пению»); сдавшие на 2 курса — Р. 2-го разряда (с правом обучения партесному пению»); сдавшие на 3-летний курс — Р. 1-го разряда (с правом обучения партесному пению и «сочинения компонций»). Аттестат Р. получали также окончившие полный курс Синодального уч-ща церк. пения в Москве. *Н. Д. Успенский.*

РЕГЕР (Reger) Макс Иоган Баптист Йозеф (19 III 1873, Бранд, Верхний Пфальц — 11 V 1916, Лейпциг) — нем. композитор, органист, пианист и дирижёр. Первоначально обучался музыке у родителей (мать учила игре на фп., отец — на скрипке, органе, виолончели) и у органиста А. Лидтнера, к-рого заменял на органе с 15 лет. В 1890—93 занимался по композиции у Х. Римана (сначала в Зондерхаузене, затем в Висбадене). В 1890—96 преподавал теорию музыки, игру на фп. и органе в консерватории в Висбадене. С 1901 жил в Мюнхене. В 1905 Ф. Мотль пригласил Р. преподавать композицию и игру на органе в Королевской академии музыки в Мюнхене. В 1907—16 профессор композиции в Лейпцигской консерватории, одноврем. музык.-директор Лейпцигского ун-та. В 1911—14 придв. капельмейстер герцога Георга II в Мейнингене (с 1913 генерал-музык.-директор). Среди учеников — комп. Й. Хас, Я. Вейнбергер, О. Шёк, Х. Унгер, К. Гаосс, Х. Трайнер, Ф. Лубрих, Р. Вагнер. Концертировал как пианист и дирижёр. Почётный д-р философии Йенского ун-та (1908). В 1916 основано Регеровское об-во в Лейпциге (существовало до 1941), выпустившее 17 сб-нов науч. статей о Р. и устраивавшее фестивали музыки Р. В 1920 основан архив Р. в Йене (с 1945 — в Мейнингене). В 1948 на средства вдовы Р. организован ин-т Р. в Бонне, выпускающий Полн. собр. соч. Р. (тт. 1—35, 1954—70) и ряд научных сборников.



Р. — автор соч. всех жанров, кроме сценических. В его творчестве сосуществуют две ведущие линии — романтическая и неоклассицистская. В камерных, оркестровых, фп. соч. Р. больше сказалось воздействие эстетич. установок И. Брамса и гармонич. языка Р. Вагнера. В то же время в ряде произв. (сольные сонаты, фантазии и хоральные прелюдии для органа, полифонич. композиции) Р. обращается к принципам формообразования эпохи И. С. Баха, стремясь продолжить баховскую традицию на базе совр. муз. языка. Высшие творч. достижения Р. связаны с полифонич. формами (пассакалья, фуга). Зачастую обе линии творчества Р. сочетаются и переплетаются. Творчество Р. мало эволюционировало. В конце жизни Р. испытал кратковременное влияние музыки Р. Штрауса и К. Дебюсси, создав программные произв. (Романтическая сюита, 4 поэмы по А. Бёклину). Музыка Р. служит своего рода связующим звеном между поздним романтизмом и классицистскими течениями 20 в. (в частности, неоклассическую линию творчества Р. продолжил П. Хиндемит, см. *Неоклассицизм*). При жизни Р. его музыка с трудом завоёвывала признание на родине. Вместе с тем его произведения с успехом исполнялись в Швейцарии, Нидерландах и России (выступал в Петербурге в 1906 как дирижёр и пианист). В 1950-е — 70-е гг. соч. Р. приобрели известность, особенно в странах немецкого языка.

Соч.: для солистов, хора и орк.— 100-й псалом (Der 100. Psalm, op. 106, 1908—09, ред. П. Хиндемита, 1958), реквием (сл. Ф. Хеббеля, op. 144, 1915), реквием (без op., 1914, не оконч.), Гимн песнопению (Hymne an den Gesang, сл. Л. Штейнера, op. 21, 1898), Песнь просветлённых (Gesang der Verklärten, сл. К. Буссе, op. 71, 1903), Монахини (Die Nonnen, сл. М. Бёлица, op. 112, 1909), Освящение ночи (Die Weihe der Nacht, сл. Ф. Хеббеля, op. 119, 1911), К надежде (An die Hoffnung, сл. Ф. Гёльдерлина, op. 124, 1912), Римская триумфальная песнь (Römischer Triumphgesang, сл. Г. Линга, op. 126, 1912), Гимн любви (Hymnus der Liebe, сл. Л. Якобовского, op. 136, 1914), Отшельник (Der Einsiedler, сл. Й. Эйхендорфа, op. 144, 1915), 4 хоральные кантаты (без op., 1903—05), Священная песнь (Weihegesang, сл. О. Либмана, без op., 1908); для орк.— симфонietta (op. 90, 1904—05), серенада (op. 95, 1905—06), Концерт в старинном стиле (op. 123, 1912), Вариации и фуга на тему Хиллера (op. 100, 1907), Вариации и фуга на тему Моцарта (op. 132, 1914), 4 поэмы по А. Бёклину (op. 128, 1913), Симфонический пролог к трагедии (op. 108, 1908), Комическая увертюра (op. 120, 1911), Патриотическая увертюра (op. 140, 1914), Романтическая сюита (op. 125, 1912), Балетная сюита (op. 130, 1913); для инструментов с орк.— концерт для фп. (op. 114, 1910), для скр.— концерт (op. 101, 1908), 2 романса (op. 50, 1900); камерные ансамбли — 2 трио (серенады) для фл., скр. и альта (op. 77a, 1904; op. 141a, 1915), 3 струн. трио (op. 77b, 1904; op. 141b, 1904; op. 141b, 1915), 2 фп. трио (op. 2, 1891; op. 102, 1907—08), квинтет для струнного квартета и кларнета (op. 146, 1915—1916), струн. секстет (op. 118, 1910), фп. квинтеты (без op., 1897—98; op. 64, 1902). 5 струн. квартетов (2 — op. 54, 1900—1901; op. 74, 1903—04; op. 109, 1909; op. 121, 1911), 2 фп. квартета (op. 113, 1910; op. 133, 1914); для фп. в 2 руки — Вариации и фуга на тему Баха (op. 81, 1904), Вариации и фуга на тему Телемана (op. 134, 1914), 4 сонатины (op. 89, 2 — 1905; 2 — 1908), 6 прелюдий и фуг (op. 99, 1906—07), сб. пьес, в т. ч. Из моего дневника (Aus meinem Tagebuch, op. 82, 1904—12) и др.; для фп. в 4 руки — 12 вальсов-каприсов (op. 9, 1892), 20 немецких танцев (op. 10, 1893), 6 вальсов (op. 22, 1898) и др.; для 2 фп.— Вариации и фуга на тему Бетховена (op. 86, 1904), интродукция, пассакалья и фуга (op. 96, 1906); для органа — 2 сонаты (op. 33, 1899; op. 60, 1901), сюита Памяти Баха (Den Manen Joh. Seb. Bachs, op. 16, 1894—95), сюита (op. 92, 1905), фантазии и фуги (op. 29, 1898; на тему B — A — C — H op. 46, 1900; симфоническая фантазия и фуга — op. 57, 1901), вариации и фуга на собственную тему (op. 73, 1903), интродукция, пассакалья и фуга (op. 127, 1913), фантазия и фуга (op. 135b, 1916), 5 лёгких прелюдий и фуг (op. 56, 1904), 4 прелюдии и фуги (op. 85, 1904), хоральные фантазии (op. 27, 1898; op. 30, 1898; 2 — op. 40, 1899; 3 — op. 52, 1900), 13 хоральных прелюдий (op. 79b, 1901—03), 30 маленьких хоральных прелюдий (op. 135a, 1914), 52 лёгкие хоральные прелюдии (op. 67, 1902), и др.; для скр. и фп.— 9 соната (op. 1, 1890; op. 3, 1891; op. 41, 1899; op. 72, 1903; op. 84, 1905, 2 — op. 103b, 1909; op. 122, 1911; op. 139, 1915), 3 пьесы (op. 79d, 1902—04), и др.; для скр. соло — 4 сонаты (op. 42, 1900), 7 соната (op. 91, 1905) и др.; для 2 скр.— 3 дуэта в старинном стиле (op. 131b, 1914); для альта (кларнета) и фп.— 3 сонаты (2 — op. 49, 1900; op. 107, 1909); для альта соло — 3 сюиты (op. 131d, 1915); для влч. и фп.— 4 сонаты (op. 5, 1892; op. 28, 1898; op. 78, 1904; op. 116, 1910) и др.; для влч. соло — 3 сюиты (op. 131c, 1915); для голоса с сопровождением фп.— песни, в т. ч. op. 4, 1890—1891; op. 8, 1892; 5 песен Памяти Ф. Шуберта (Den Manen Franz Schubert, op. 12, 1893), 10 песен (op. 15, 1894), 4 песни (op. 23, 1898), 6 стихотворений А. Риттер (op. 31, 1898), 6 песен (op. 35, 1899), 5 напевов (op. 37, 1899), 8 песен (op. 43, 1900), 7 песен (op. 48, 1900), 12 песен — К Х. Вольфу (op. 51, 1900), 15 песен (op. 55, 1901), 16 напевов (op. 62, 1901), 12 песен (op. 66, 1902), 6 напевов (op. 68, 1902), 17 напевов (op. 70, 1902—03), 18 напевов (op. 75, 1903), Скромные напевы (Scheichte Weisen, op. 76, 1904—12), 4 напева (op. 88, 1905), 4 песни (op. 97, 1906), 5 напевов (op. 98, 1906), 6 песен (op. 104, 1907) и др. песни и вок. дуэты; хоры (в основном a cappella); переложения произв. И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, И. Брамса, Э. Грига, Х. Вольфа, Р. Штрауса и др. для разл. составов.

Лит. соч.: Beiträge zur Modulationslehre, Lpz., 1903, ²1952 (рус. пер.— Регер М., О модуляции, Л., 1926); Briefe eines deutschen Meisters, Lpz., 1928, ²1938; Aus den Briefen

Max Regers an H. Riemann, von W. Gurlitt, Lpz., 1937; Briefwechsel mit Herzog Georg II von Sachsen-Meiningen, hrsg. von H. und E. H. Müller von Asow, Weimar, 1949; Briefe zwischen der Arbeit, hrsg. von O. Schreiber, Bonn, 1956; Neues Max-Reger-Brevier, hrsg. von H. Kühner, Basel, 1948.

Тематические и библиографические указатели: Altmann W., Reger-Katalog, B., 1917, ²1926; Stein Fr., Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger einschliesslich seiner Bearbeitungen und Ausgaben, Lpz., 1953; Schreiber O., Max Regers musikalischer Nachlaß, в кн.: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien, Mozartjahr 1956, Graz, 1958; Max-Reger-Bibliographie. Das internationale Schrifttum über Max Reger. 1893—1966, Bonn, 1968.

Лит.: В-ва О. [Оссовский А. В.], Макс Регер. (К приезду его в Петербург), «РМГ», 1906, № 49; Концерты, там же, 1906, № 50—52; [Каратыгин В.], М. Регер, «Золотое руно», 1906, № 2; его же, Музыкальная хроника Петербурга, там же, 1907, № 1; его же, Петербургские концерты и «Электра», «Аполлон», 1913, № 4; его же, М. Регер. [Некролог], «Хроника журнала „Музыкальный современник“», 1916, вып. 22, то же, в кн.: Каратыгин В. Г., Избр. статьи, М.— Л., 1965; его же, Новейшие течения в русской музыке, в его кн.: Избр. статьи, М.— Л., 1965; Коломийцов В., Музыка настоящего. Рихард Вагнер и поиски новых богов, в его кн.: Статьи и письма, Л., 1971; Шалтупер Ю., Заметки о М. Регере, «СМ», 1973, № 12; её же, Макс Регер, «Музыкальная жизнь», 1975, № 10; Braungart R., Max Reger, Lpz., 1907; Hehemann M., Max Reger, Münch., 1911, ²1917; Poppen H., Max Reger, Lpz., 1918, ³Wiesbaden, 1947; Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus der Kreise seiner persönlichen Schüler, hrsg. von R. Würz, H. 1—4, Münch., 1920—23 (H. 1. Grabner H., Regers Harmonik; H. 2. Würz R., Haas J., Unger H., Regers Persönlichkeit; H. 3. Holle H., Regers Chorwerke; H. 4. Keller H., Reger und die Orgel); Hasse K., Max Reger, Lpz., 1921; его же, Max Reger, Entwicklungsgang eines deutschen Meisters, Lpz., 1946; Unger H., Max Reger, Münch., 1921; Lindner A., Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens, Stuttg., 1922, Regensburg, 1938; Bagier G., Max Reger, Stuttg.— B., 1923; Brand E., Max Reger im Elterhaus, Münch., 1938; Stein Fr., Max Reger, Potsdam, 1939; его же, Max Reger. Sein Leben in Bildern, Lpz., 1941, ²1956; Therstappen H. J., Über die Grundlagen der Form bei Max Reger, в кн.: Festschrift Fr. Stein, Braunschweig, 1939; Denecke H. L., Max Regers Sonatenform in ihrer Entwicklung, там же; Mersmann H., Max Reger und unsere Zeit, в кн.: Max Regers 75. Geburtstag, Bonn, 1949; Sievers G., Die Grundlagen H. Riemanns bei Max Reger, Wiesbaden, 1967; Beiträge zur Reger-Forschung. Festschrift aus Anlaß des 80. Geburtstag des Meisters am 19. März 1953, hrsg. von Max Reger-Archiv, Lpz., 1953; Wehmeyer G., Max Reger als Liederkomponist, Regensburg, 1955; Otto E., Max Reger. Sinnbild einer Epoche, Wiesbaden, 1957; Max Reger. Beiträge zur Regerforschung hrsg. von dem Reger-Festkomitee aus Anlaß der 50. Wiederkehr des Todestages von Max Reger am 11. Mai 1966, Meiningen, 1966; Max Reger. Zum 50. Todestag am 11. Mai 1966. Eine Gedenkschrift, Bonn, 1966; Neue Beiträge zur Regerforschung und Musikgeschichte Meiningens, Meiningen, 1970; Wirth H., Max Reger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg, 1973. *Ю. В. Крейнина.*

РЕГИСТР (позднелат. registrum — список, перечень, от лат. regestum, букв. — внесённое, вписанное). 1) Ряд звуков певч. голоса, извлекаемых одним и тем же способом и поэтому обладающих единым тембром. В зависимости от доли участия в резонансе грудных и головных полостей различают грудной, головной и смешанный Р.; мужские голоса, особенно тенора, могут извлекать и звуки т. н. фальцетного Р. (см. *Фальцет*). Переход от одного Р. к другому, т. е. от одного механизма звукообразования к другому, вызывает затруднения у певца с непоставленным голосом и сопряжён с отклонениями в силе звучания и самом характере звука; в процессе подготовки певцов добиваются максимального выравнивания звучания голоса на всём протяжении его диапазона. См. *Голос*. 2) Участки диапазона разл. муз. инструментов, характеризующиеся единым тембром. Тембр звука того же инструмента в высоком и низком Р. зачастую существенно различается. 3) Устройства, применяемые на струнных клавишных инструментах, прежде всего на клавесине, для изменения силы и тембра звука. Изменение это может достигаться защипыванием струны ближе к колку или применением пера из др. материала, а также привлечением другого комплекта струн более высокой или (реже) более низкой настройки, комбинаций звучания этого комплекта с основным. 4) У органа — ряд труб сходной конструкции и тембра, но разл. высоты (итал. registro, англ. organ stop, франц. jen d'orgue). См. *Орган*.

И. М. Ямпольский.

РЕГТАЙМ (англ. ragtime, от rag — обрывок и time — время) — форма городской танцевально-бытовой (первоначально для фп.) музыки, исполнявшейся сев.-амер. неграми в кафе, танц. залах; сложилась в 70-е гг. 19 в. Р. — один из важнейших предшественников *джаза*, в рамках к-рого он сохранял самостоят. значение вплоть до 20-х гг. 20 в. Для исполнителей Р. характерен особый фп. стиль, близкий нар. манере игры на банджо. Специфич. муз. черта Р. — несовпадение ритма 2 осн. линий, возникающее при наложении регулярной ритмич. пульсации, т. н. «бита» (от англ. beat — удар) в партии левой руки и «офф-бита» (от англ. off beat — вне удара) — свободно акцентированной синкопированной мелодии. Это явление характерно для негр. фольклора США. Развитие фп. Р. достигло расцвета в 1-м десятилетии 20 в. Наиболее известные исполнители — С. Джоплин, Дж. Скотт, Дж. Р. Мортон, Дж. Лэм. В нач. 20 в. исполнительская манера Р. прививается в орк. игре; возникают т. н. Р.-оркестры (англ. ragtime-bands). Ранние образцы претворения муз. стиля Р. в проф. музыке — симфония «Из Нового Света» (op. 95, 1893) и струнный квартет («Американский», op. 96, 1892) А. Дворжака. В конце 1-го десятилетия 20 в. Р. вошёл в моду как салонный и бальный танец. От него произошли тустеп, уанстеп, фокстрот. Особенности Р., соединённые с нек-рыми чертами джаза, использовал в ряде соч. И. Ф. Стравинский (напр., в Р. для одиннадцати инструментов, 1918, а также в балетной пантомиме «История солдата — сказка о беглом солдате и чёрте», 1918).

Лит.: Blesh R., Janis H., They all played ragtime, N. Y., 1950, ²1959; Southern E., The music of black americans. A history, N. Y., 1971, p. 310—339; Golden encyclopedia of ragtime 1900 to 1974, N. Y., 1972, ²1973; Hentoff N., McCarthy A. J., Jazz, N. Y., 1975, с. 43—57.

Т. Л. Ляхова.

РЕДАКЦИЯ (франц. rédaction, от лат. redactus — приведённый в порядок) — внесение в нотную запись муз. произведения изменений и дополнений, облегчающих его практич. использование, а также сама нотная запись произведения с подобными изменениями и дополнениями. Р. обычно осуществляется при издании муз. сочинения. Применяемые в Р. изменения и дополнения носят разл. характер и могут преследовать разл. цели; все они, однако, как правило, сохраняют в неприкосновенности саму музыку произв., высоту и длительность каждого его звука. Наиболее элементарные из этих изменений связаны с приведением нотной записи произв. в соответствие с совр. нормами нотописания. Одноврем. Р. может преследовать цель облегчить разучивание произв. исполнителем, особенно начинающим (учащимся) или музыкантом-любителем. Для этого применяется расшифровка мелизмов, особенно малоупотребительных в совр. муз. практике (производится непосредственно в нотном тексте или на дополнит. нотных строках, порой и в примечаниях). Нередко редактором вводятся обозначения, к-рые помогают исполнителю применить рациональные технич. приёмы при воспроизведении того или иного отрывка. В их числе — обозначения пальцев и педали в Р. фп. произв., струн и пальцев в произв. для струнных смычковых инструментов и т. п. Часто в Р. применяются и дополнит. обозначения динамических и иных оттенков исполнения, к-рые намечают самую трактовку произв. исполнителем. Эти последние обозначения как бы восполняют то, что могло быть дано самим автором произв. Вводя их, редактор обычно опирается на сличение разл. рукописей одного соч. (если их имеется несколько), на изучение изложения родственных мест в том же или другом произв. данного автора. Однако даже в этих случаях в подобных дополнениях неизбежно сказываются и лич-

ный вкус редактора, его музыкальная подготовка, принадлежность его к определённой исполнительской школе и т. п. Т. о., такая Р. в известной мере сближается с *транскрипцией*.

Распространены и т. н. исполнительские Р., к-рые обычно осуществляются крупными исполнителями, в дополнит. обозначениях запечатлевающими собств. трактовку произв. и используемые для этого технич. приёмы. Такие Р. имеют немаловажное значение в учебно-педагогич. практике. Как сама конц. и педагогич. деятельность выдающегося исполнителя, а также принадлежащие ему транскрипции, в случае совмещения в одном лице исполнителя и композитора — и его собств. соч. для своего инструмента, Р. способствуют формированию вокруг него определённой исполнит. школы. Исполнительские Р. позволяют в определённых пределах объективно судить об исполнении выдающихся музыкантов прошлого, деятельность к-рых протекала до изобретения средств звукозаписи.

Существенно, что не все редакторы выписывают дополнит. обозначения таким образом, чтобы их можно было легко отличить от авторских (мелким шрифтом, в квадратных скобках и т. п.). Во мн. изданиях авторские и редакторские обозначения не поддаются разграничению. В случаях, когда подобного рода редакторские обозначения оказываются произвольными, связанными с субъективной трактовкой произв., исполнитель попадает в трудное положение — он следует этим обозначениям как авторским, что ведёт к воспроизведению трактовки редактора и ограничивает собственную инициативу исполнителя. В связи с этим возник особый вид Р., к-рая ставит своей осн. задачей очищение авторского текста от неоправданных редакторских наслоений.

Термин «Р.» применяется и к нек-рым видам *обработки*, связанным с изменением существ. сторон музыки произв. В их числе т. н. облегчённая Р., к-рая даёт упрощённый вариант самого нотного текста произв. Р. порой называют и обработки крупных вок.-инстр. произв., в которых подвергается изменениям инструментовка. Примерами могут служить осуществлённые Н. А. Римским-Корсаковым редакции опер М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина», а также новая инструментовка этих опер, принадлежащая Д. Д. Шостаковичу.

РЕ́ДЕР (Röder) Карл Готлиб (22 VI 1812, Штёттериц, близ Лейпцига — 29 X 1883, Голис, близ Лейпцига) — основатель и глава нотопечатни и гравировальни в Лейпциге (Rödersche Offizin für Notenstich und Notendruck, 1846). В 1876 передал предприятие своим зятьям К. Л. Х. Вольфу и К. Э. М. Ренчу. В нотопечатне Р. осуществлялись гравировка и печать продукции изд-ва «М. П. Беляев в Лейпциге». В 1915 нотопечатное дело перешло в руки К. И. Райхеля. После 2-й мировой войны 1939—45 фирма функционирует как одно из крупнейших предприятий ГДР.

Лит.: Riemann H., Notenschrift und Notendruck, [Lpz., 1896]; Zur Westen Walter von, Musiktitel aus 4 Jahrhunderten, Lpz., [1921].

РЕ́ДЛИХ (Redlich) Ханс Фердинанд (р. 11 II 1903, Вена) — англ. музыковед, дирижёр и композитор. По национальности австриец. С 1921 брал уроки у П. Вейнгартнера (фп.), К. Орфа (композиция) и др. видных музыкантов. Окончил как музыковед философский ф-т ун-та Франкфурта-на-Майне (1931). Работал дирижёром в оперных т-рах Берлина (1924—25) и Майнца (1925—29). С 1939 живёт в Великобритании. Читал лекции в «Ассоциации рабочего образования» (1941—55), в ун-тах — Кембриджском (с 1942), Бирмингемском (в 1949), Эдинбургском (в 1955); дирижировал оркестром труппы «Альбион операс» в Лондоне, был дирижёром и лектором Би-Би-Си (с 1946) и ряда муз. об-в. В 1948—50 преподавал в летней дирижёрской школе в Альпбахе (Тироль). С 1962 профессор Манчестерского ун-та. Р.— автор статей для капитальных изданий — «Новой оксфордской истории музыки» («New Oxford history of music», с 1946), энциклопедии «Музыка в истории и современности» («Die Musik in Geschichte und Gegenwart», под ред. Ф. Блуме, с 1949), 5-го изд. словаря Д. Грова (1954), участвует в подготовке издания Полного собр. соч. Г. Ф. Генделя (с 1953). Издал мн. соч. К. Монтеверди (исполнял их в собств. ред.). Р. принадлежат работы о Р. Вагнере, А. Брукнере, Г. Малере, А. Берге; пропагандировал также оперное творчество итальянских композиторов А. Казеллы, В. Джанниии, Дж. Ф. Малипьеро (перевёл на нем. язык либр. и осуществил сценич. ред. ряда их опер). Автор орк. пьес и вок.-симф. трилогии «Гёльдерлин» («Hölderlin-Trilogie», 1946).

Лит. соч.: Gustav Mahler, Nürnberg, 1919; C. Monteverdi, Bd 1. Das Madrigalwerk, B., [1932]; Richard Wagner: Tristan and Isolde, L.— N. Y., 1948; Richard Wagner: Lohengrin, L.— N. Y., 1949; Richard Wagner: Parsifal, L.— N. Y., 1951; Cl. Monteverdi. Leben und Werk, Olten, 1949; Bruckner und Mahler, L.— N. Y., 1955; A. Berg, W., 1957. *И. А. Слепнёв.*

РЕ́ДРИКОВ Фёдор (гг. рожд. и смерти неизв.) — регент и композитор, один из видных мастеров *партесного пения*. Ему принадлежат 8 служб, 8-гол. стихиры (для т. н. двунадесятых праздников), неск. духовных концертов, в т. ч. 12-голосные.

Лит.: Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века, т. 1, вып. 3, М.— Л., 1928. *Н. Д. Успенский.*

РЕЕНТО́ВИЧ Юлий Маркович [р. 30 X (12 XI) 1914, Тамбов] — сов. скрипач. Нар. арт. РСФСР (1976). Чл. КПСС с 1964. Сын и ученик засл. арт. РСФСР Марка Наумовича Р. (1886—1953), по классу скрипки к-рого окончил Тамбовский муз. ин-т (1931). Совершенствовался в Москве у А. И. Ямпольского (1931—35). С 1931 артист, с 1952 концертмейстер оркестра Большого т-ра. С 1956 худ. рук. организованного им Ансамбля скрипачей Большого т-ра. Исполнение ансамбля отличается красотой и полнотой звучания, тонкой отделкой деталей, идеальной сыгранностью. Разнообразный репертуар ансамбля включает специально сделанные для него обработки произв. классич. и совр. музыки, а также оригинальные соч. сов. композиторов. Ансамбль гастролирует во мн. странах мира.

Лит.: Медведев А., Ансамбль скрипачей ГАБТ, М., 1966 (буклет). *И. М. Ямпольский.*

РЕЗВО́Й, Резвый Модест Дмитриевич [1807, Петербург — 7 (19) IX 1853, там же] — рус. музыковед, композитор и виолончелист. Чл.-корр. Петерб. АН (1843). Занимался у И. Л. Фукса (гармония), Ф. Кнехта (виолончель). Играл в любительских камерных ансамблях, в оркестре студентов Петерб. ун-та. Инженер по специальности (с 1849 вице-директор Строит. департамента Морского мин-ва), Р. был одним из образованнейших музыкантов своего времени, а также талантливым портретистом-миниатюристом (среди его работ — портрет А. С. Грибоедова, автопортрет; в 1839 Академия художеств избрала его «почётным вольным общником»). Р.— один из создателей рус. муз. лексикографии. При переводе на рус. яз. книги Фукса «Практическое руководство к сочинению музыки» (СПБ, 1830) Р. проделал большую работу по систематизации и унификации отечеств. муз.-теоретич. терминологии, в частности ввёл в муз. практику такие термины, как *лад*, *вводный тон* и др. В 1835—37 Р. был гл. редактором муз. отдела «Энциклопедического лексикона» А. Плюшара (т. 1—6). Написанные им для этого издания статьи (в т. ч. «Аккомпаниатор», «Аккорд», «Аппликатура», «Ария», «Бас», «Бемоль», «Бекар», «Ведение голосов») отличались высоким профессионализмом, чёткостью формулировок и явились новым словом в муз. лексикографии. В нач. 40-х гг. по приглашению Отделения рус. языка и словесности Имп. Санкт-Петербургской АН Р. принял участие в издании «Словаря церковно-славянского и русского языка» (т. 1—4, СПБ, 1847,[2] 1867—68). Р. принадлежат многие статьи, посв. муз. исполнит. иск-ву (писал под псевд. М. Р., М. Д. Р.). В статье «О сущности музыки» («Отечественные записки», 1839, т. 3, № 5, Художества, с. 29—32) Р. подчёркивает связь композиторского и исполнительского творчества, в нек-рых теоретич. оценках он сближается с В. Г. Белинским. Р. принадлежат также муз. соч.: симфония (её интродукция и allegro исп. 1841), канцонетта (опубл. в «Лирическом альбоме» И. Ф. Ласковского и Н. Н. Норова, СПБ, 1832), «Duettino» (в Собр. муз. пьес, сост. М. И. Глинкой, т. 3, СПБ, 1839).

Лит: Кремлёв Ю., Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке, т. 1, 1825—1860, М., 1954; Гинзбург Л., История русского виолончельного искусства, кн. 2, М., 1957. *И. М. Ямпольский.*

РЕ́ЗНИК (Resnik) Регина (р. 30 VIII 1921, Нью-Йорк) — амер. певица (лирико-драм. сопрано и меццо-сопрано). Училась в Нью-Йорке. Дебютировала в Бруклинской академии музыки (1942), затем выступала в Новой оперной компании под рук. Ф. Буша в Нью-Йорке (партия Леди Макбет, «Макбет» Верди). Пела в оперном т-ре в Мехико (1943), в «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке (партия Леоноры, «Трубадур», 1944). С 1946 солистка «Метрополитен-опера». Участвовала в муз. фестивалях в Зальцбурге и Байрёйте (партия Зиглинды, «Валькирия» Р. Вагнера, 1953). С сер. 1950-х гг. стала петь также партии меццо-сопрано (лучшие партии: Кармен; Леонора в «Трубадуре»). Гастролирует в крупнейших оперных т-рах мира — Венской гос. опере, «Ла Скала» (Милан), «Ковент-Гарден» (Лондон), т-ре «Колон» (Буэнос-Айрес). Р. обладает сочным, густым голосом яркого тембра, мастерством вок. декламации, артистич. темпераментом; исп. Р. отличается большой эмоциональностью; особенно близки ей драм. образы. С 1972 оперный режиссёр в Государственной опере в Гамбурге. Среди др. партий: Леонора («Фиделио»), Микаэла; донна Эльвира («Дон Жуан»), Принцесса Эболи («Дон Карлос»), Далила; Кункли («Фальстаф»), Амнерис.

Лит.: Cook J., Regina Resnik, «Opera», 1963, p. 13—19. *В. В. Тимохин.*

РЕЗОНА́НС (франц. résonance, от лат. resono — звучу в ответ, откликаюсь) — акустич. явление, при к-ром в результате воздействия колебаний одного тела, называемого вибратором, в др. теле, называемом резонатором, возникают аналогичные по частоте и близкие по амплитуде колебания. Наиболее полно Р. проявляется в условиях точной настройки резонатора на частоту колебаний вибратора и при хорошей (с малыми потерями энергии) передаче колебаний. При пении и исполнении на муз. инструментах Р. используется для усиления звучания (за счёт включения в колебания большей площади тела резонатора), для изменения тембра и нередко увеличения продолжительности звучания (поскольку резонатор в системе вибратор — резонатор выступает не только как зависящее от вибратора, но и как самостоятельно колеблющееся тело, обладающее своими тембровыми и иными характеристиками). В качестве резонатора может служить любой вибратор, однако на практике конструируют спец. резонаторы, оптимальные по своим характеристикам и соответствующие предъявляемым к муз. инструментам требованиям (по высоте, громкости, тембру, продолжительности звучания). Различают единичные резонаторы, отвечающие на одну частоту (резонирующая подставка камертона, резонаторы челесты, вибрафона и др.), и множественные резонаторы (деки фп., скрипок и др.). Г. Гельмгольц использовал явление Р. для анализа тембра звуков. Он объяснил при помощи Р. функционирование органа слуха человека; в соответствии с его гипотезой, воспринимаемые ухом колебат. движения сильнее всего возбуждают те кортиевы дуги (расположенные во внутр. ухе), к-рые настроены на частоту данного звука; т. о., по теории Гельмгольца, различение звуков по высоте и по тембру основано на Р. Термин «Р.» часто ошибочно используется для характеристики акустич. свойств помещений (вместо применяемых в архитектурной акустике терминов «отражение», «поглощение», «реверберация», «дисперсия» и др.).

Лит.: Музыкальная акустика, М., 1954; Дмитриев Л. Б., Основы вокальной методики, М., 1968; Helmholtz H. v., Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig, 1863, [1913 (рус. пер.— Гельмгольц Г., Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки, СПБ, 1875); Schaefer K., Musikalische Akustik, Lpz., 1902, S. 33—38; Skudrzyk E., Die Grundlagen der Akustik, W., 1954 (рус. пер.— Скучик Е., Основы акустики, т. 1—2, М., 1958—59). См. также лит. к статье *Акустика музыкальная*. *Ю. Н. Рагс.*

РЕЗОНА́НСОВЫЕ СТРУ́НЫ — дополнит. струны, не используемые непосредственно исполнителем, а самовозбуждающиеся от колебания игровых струн. Служат для обогащения тембра и усиления звучания последних. Делаются обычно из тонкой проволоки и размещаются под грифом. Существуют след. способы применения Р. с.: 1) каждой ступени звукоряда отвечает созвучие только осн. тона специальной Р. с., при этом количество Р. с. значительно превосходит число игровых; 2) используется созвучание как основного, так и частичных тонов; количество Р. с. в этом случае значительно меньше, часто равно числу игровых струн. Р. с. встречаются у мн. инд. инструментов: сурбахарвина имеет 13 Р. с. и 5 игровых, шикара — 13 и 3 игровые, эсрар — 15 и 4 игровые; у норв. нар. скрипки хардингфеле — 4 Р. с. и 4 игровые. Р. с. применяются в нек-рых виолах (у виоль д'амура количество Р. с. нередко равно числу игровых струн, значит. числом Р. с. снабжён баритон; шейка, под к-рой они размещены, укорочена, что позволяет извлекать на них отд. звуки пиццикато). На фп. при нажатии правой педали резонирующими становятся все неударяемые струны (см. *Педаль*). Рояли фирмы Блютнер снабжены спец. неударяемыми «аликвотными» струнами, натягиваемыми рядом с игровыми (немного выше их). *Г. И. Благодатов.*

РЕЗОНА́ТОРНОЕ ОТВЕ́РСТИЕ — отверстие в корпусе муз. инструмента. Служит для улучшения его акустич. свойств; передаёт колебания воздуха из полой части корпуса наружу. Р. о. делаются круглыми, величиной с горошину и более, а также в форме крестиков, треугольников, ромбиков, змеек и др. На протяжении веков у разных инструментов в процессе изменения их конструкций менялись количество, форма и расположение Р. о. Лопатообразный *фидель* (9—11 вв.) имел 1 круглое Р. о. в середине верхней деки; грушевидные фидели (ок. 12 в.) имели 2 Р. о. в форме почкообразных сегментов; на гитарообразных фиделях (14 в.), кроме 2 Р. о. в виде скобок сбоку от подставки, иногда делались 4 дополнит. отверстия по углам верхней деки. В процессе эволюции нек-рые усовершенствования заимствовались мастерами, переносившими изменения конструкции одних инструментов на другие. Так, имеются свидетельства, что отд. детали конструкции *лютни* были использованы для *виолы*: на верхней деке старинной виолы, имевшей 2 боковых скобкообразных или змеевидных Р. о., делали по образцу лютни 3-е Р. о. в форме *розетки*, к-рую вырезали в верхней половине деки, у конца грифа. В нек-рых старинных муз. инструментах Р. о. наз. голосниками. Важную роль играют Р. о. в инструментах семейства скрипок. Их классич. форма — «эф»-образная (похожа на рукоп. лат. букву f; отсюда эти Р. о. наз. *эфами*). Место эфа зависит от размеров инструмента и его *мензуры*. Старинные скрипичные мастера придавали большое значение тщательной выделке эфов; их форма, положение и размеры часто служат характерными признаками при определении принадлежности инструмента определённому мастеру или его школе.

Лит.: Струве Б., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959, с. 37—43; Витачек Е., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, М., 1952, ²1964, с. 64—67. *Н. А. Лисова.*

РЕЙ (Rey) Джемаль Решид [р. 25 VII (по др. данным, 25 X, 1904, Стамбул] — турецкий композитор, пианист и дирижёр. С 1911 занимался в Стамбуле (в 8 лет написал первое соч. — вальс), в 1913 — в лицее Бюффона в Париже, в 1914—19 — в Женевской консерватории. Совершенствовался в Парижской консерватории у М. Лонг (фп.) и Р. Лапарры (композиция). В 1923—45 преподавал в Стамбульской консерватории (классы композиции и фп.), где основал оркестр струн. инструментов (1934). Был редактором музыкальных передач Анкарского (1938—40), затем Стамбульского (1948—50) радио. С 1945 дирижёр и худ. рук. созданного им Стамбульского гор. симф. оркестра. Один из основателей (1946) и председатель Стамбульского филармонич. об-ва. С 1950 гастролирует как дирижёр во мн. странах. Р. — представитель т. н. турецкой пятёрки, один из основоположников нац. оперетты. В соч. часто использует турецкий фольклор. Уже в 20-х гг. создал ряд произв. на основе нар. песен.

Соч.: оперы — Ян Марек (1922), Султан Джем (1928), Зейбек (1926), Три часа (1932), Челеби (1945, 2-я ред. 1973); оперетты — Красная шапочка (1920), Великолепная жизнь (1933), Шут (1936), Стамбульская фантазия (1972); для орк.— 2 симфонии (1941, 1963), симф. поэмы Легенда о Бебеке (1928), Карагёз (1931), Турция (1971) и др.; концерты с орк.— для фп. (1946—48), для скр. (1939); фп. квартет (1939); для фп.— соната (для 2 фп., 1924), Фантазия (1948); для голоса с фп.— Четыре мелодии (1956) и др.; обр. нар. песен — Анатолийские народные песни (для смешанного хора, 1926) и др.

Лит.: Arpad B., Cemal Reşid Rey operetleri, «Yedi tepe», 1974, I, № 207; Yener F., Cemal Reşid Rey 50 sanat yulinda, там же. *З. Рустам-Заде.*

РЕЙЁР, Рейе (Reyer, наст. фам. Рей, Rey) Луи Этьенн Эрнест (1 XII 1823, Марсель — 15 I 1909, Лаванду, деп. Вар) — франц. композитор и муз. критик. Чл. Ин-та Франции (1876). В детстве обучался в муз. школе Барсотти в Марселе. С 1840 служил чиновником в Алжире. Продолжал самостоят. муз. занятия, сочинял салонные пьесы (романсы, танцы), написал торжественную мессу (1847, исп. в кафедральном соборе Алжира). С 1848 жил в Париже, изучал теорию музыки под рук. пианистки и комп. Л. Фарран. В 1850 были публично исп. его ориентальная ода-симфония «Селам» (на текст Т. Готье), о к-рой одобрительно отозвался Г. Берлиоз. Среди опер Р. наибольшей известностью пользовалась «Сигурд» (1884), написанная на тот же сюжет, что и «Зигфрид» Вагнера, но независимо от последнего. Оперному стилю Р. присущи черты позднего романтизма. Для его опер характерны сквозное муз. развитие, отказ от замкнутых форм, от деления на номера. Интенсивной была муз.-критич. деятельность Р., продолжавшаяся св. 40 лет (впервые выступил в 1857). Сотрудничал во мн. периодич. изданиях: «La Presse», «La Revue de Paris», «Courrier de Paris», «La Revue française», «La Revue et Gazette musicale», «Gazette du Nord», «Moniteur universel», а также «Le Journal des Débats» (в 1866—99, где был преемником Берлиоза). Эрудированный и требовательный критик, Р. активно поддерживал молодых талантливых франц. композиторов (Ж. Бизе, К. Сен-Санса, Ж. Массне, Э. Лало). Был приверженцем и пропагандистом творчества Р. Вагнера во Франции, однако предостерегал франц. композиторов от подражания ему. В Париже были изданы сб-ки его избранных статей «Заметки о музыке» («Notes de musique», 1875) и «Сорок лет музыки» («Quarante ans de musique», 1910). С 1866 Р. занимал пост библиотекаря «Корол. академии музыки». Р. принадлежат записи песен франц. нар. поэта и композитора-мелодиста П. Дюпона.

Соч.: оперы — Мастер Вольфрам (Maître Wolfram, 1854, «Театр лирик», Париж), Статуя (La statue, 1861, там же), Герострат (1862, Баден-Баден), Сигурд (1884, т-р «Де ла Монне», Брюссель), Саламбо (по роману Г. Флобера, 1890, там же) и др.; балет — Шакунтала (по сценарию Т. Готье, 1858, «Корол. академия музыки», Париж); кантаты — Победа (Victoire, 1859), гимн Союз искусств (L'union des arts, 1862), драм. сцена Магдалина в пустыне (La Madeleine au désert, для баса и орк., 1874); фп. пьесы; хоры, романсы; сб. 40 старинных песен (в гармонизации Р.) и др.

Лит.: Французская музыка второй половины XIX века, сб. статей под ред. М. С. Друскина, М., 1938, с. 70—74; История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века, М., 1966, с. 179—80; Jullien A., Ernest Reyer, P., 1909; Curzon H. de, Ernest Reyer, sa vie et ses œuvres, P., 1924. *Е. Ф. Бронфин.*

РЕЙЗЕН Марк Осипович [р. 21 VI (3 VII) 1895, с. Зайцево Екатеринославской губ.] — сов. певец (бас). Народный арт. СССР (1937). В 1917—18 занимался в Харьковской консерватории. С 1921 выступал на сцене Харьковского оперного т-ра, в 1925—30 солист Ленингр. т-ра оперы и балета, в 1930—54 — Большого т-ра (в последующие годы периодически выступал в Большом т-ре).



Выдающийся сов. певец, представитель рус. вок. школы, Р. обладает голосом большого диапазона (св. 2 октав), сочного бархатного тембра, редкого по богатству и красоте звуковых оттенков. Артист яркого драм. дарования, Р. создал галерею высокохудожеств. вок.-сценич. образов в операх рус. композиторов; его исполнение свидетельствует о глубоком раскрытии замысла автора. Наивысшие достижения — партии Бориса Годунова и Досифея (Гос. пр. СССР, 1949 и 1951); в них убедительная сценическая интерпретация соединилась с высоким вок. мастерством исполнения. Среди многочисл. партий: Сусанин, Руслан, Фарлаф, Варяжский гость, Олоферн, Пимен, Галицкий, Кончак, Мельник, Томский; Грозный («Псковитянка»), Мефистофель; Мефистофель («Мефистофель» Бойто), Дон Базилио («Севильский цирюльник») и др. Тонкий интерпретатор камерной музыки; исполнение Р. романсов М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, С. В. Рахманинова, Ф. Шуберта, Р. Шумана, а также произв. сов. композиторов и рус. нар. песен отличалось неповторимым своеобразием. Первый исполнитель вок. цикла Д. Б. Кабалевского «10 сонетов Шекспира». Участвовал в исполнении вок.-симф. произв. (партии баса в 9-й симфонии и Торжественной мессе Л. Бетховена, в Реквиемах Дж. Верди и В. А. Моцарта и др.). В 1965—70 заведовал вок. кафедрой Моск. консерватории, с 1967 профессор. Гос. пр. СССР (1941) — за выдающиеся достижения в области театр.-вок. иск-ва. Гастролировал за рубежом (в 1929 в Германии, Франции, Великобритании, Испании, Монте-Карло; в 50-е гг. — в Венгрии, Румынии и др.).

Лит.: Львов М., Марк Осипович Рейзен, «СМ», 1951, № 5, с. 44—46; Марк Осипович Рейзен, М., 1953 (буклет); К 70-летию М. О. Рейзена, «СМ», 1965, № 7, с. 89—99; Зарубин В., Марк Рейзен, «МЖ», 1975, № 13; Большаков А., Немеркнущий талант, «СМ», 1976, № 5; Мавричева Е., Марк Осипович Рейзен, в кн.: Мастера Большого театра, М., 1976. *В. И. Зарубин.*

РЕЙЗЕНАУЭР (Reisenauer) Альфред (1 XI 1863, Кёнигсберг — 3 X 1907, Лиепая, Латв. ССР) — нем. пианист. Начальное образование получил под рук. матери, затем Л. Кёлера (фп., пение). С 12-летнего возраста учился у Ф. Листа в Веймаре; в 1881 выступил с ним в Риме в одном концерте. С 1886 совершал конц. турне по Германии, России (с 1887, в т. ч. по городам Сибири) и др. странам (дал более 2000 концертов). В 1900—1906 преподавал в Лейпцигской консерватории; среди учеников — С. Борткевич, Б. Хинце-Рейнхольд, В. Ниман. Современники высоко ценили иск-во Р. — пианиста романтич. направления; его игра отличалась пластичностью, мастерством педализации, богатством

красок и в то же время отшлифованностью деталей. Автор гл. обр. вок. сочинений (баллад, романсов, песен; более 100 остались в рукописях), а также «Симф. вариаций» для фп. в 4 руки (позднее инструментованы для оркестра Ф. Вейнгартнером) и фп. пьес, в т. ч. цикла «Путевые картинки» («Reisebilder», ор. 14).

Лит.: Schwerin J. von, Erinnerungen an A. Reisenauer, Königsberg, 1909; Berent S., [Reisenauer], «Neue musikalische Zeitung», 1909, № 30, S. 319; Niemann W., Meister des Klaviers, B., 1919; Weingartner F., Lebenserinnerungen, Bd 1—2, Z.— Lpz., 1928—29; Schonberg H. C., The great pianists, N. Y., 1963. *А. Б. Шнитке.*

РЕЙНАК (Reinach) Теодор (3 VI 1860, Сен-Жермен-ан-Ле — 30 X 1928, Париж) — франц. археолог, учёный-эллинист, филолог и музыковед. Чл. Ин-та Франции (1909). Начал деятельность как юрист. В 1888—1907 гл. редактор журн. «Revue des études grecques». Профессор «Коллеж де Франс», руководитель «La Gazette des beaux-arts». В 1928 президент Франц. об-ва музыковедения (Societé française de musicologie). Знаток антич. муз. культуры, Р. выпустил многочисл. работы в этой области. Занимался проблемами, связанными с Плутархом, Аристотелем, а также дельфийскими гимнами. В монографии «Греческая музыка» (1926) обобщил новейшие сведения о муз. культуре антич. Греции. Написал также либр. оперы «Саламин» (по «Персам» Эсхила, музыка М. Эмманюэля, 1929, т-р «Гранд-Опера», Париж) и оперы-балета «Рождение лиры» («La naissance de la lyre», по Софоклу, музыка А. Русселя, 1925, т-р «Гранд-Опера», Париж).

Соч.: La musique des hymnes de Delphes, «Bulletin de correspondance hellénique», 1893—94; Notes sur les problèmes musicaux d'Aristotel (совм. с E. de Eichthal), «Revue des études grecques», 1894, v. 5; Un nouvel hymne delphique, «Bulletin de correspondance hellénique», 1912; De la musique (совм. с H. Weil), P., 1900; La musique grecque, P., 1926. *Т. Н. Соловьёва.*

РЕЙНБЕРГЕР (Reinberger) Йиржи (р. 14 IV 1914, Брно — 26 V 1977, Прага) — чеш. органист, композитор и педагог. Игре на органе учился у Э. Треглера (1932) в Брно, позднее у Б. А. Видермана в Праге. Совершенствовался у Г. Рамина и К. Штраубе в Лейпциге. Окончил юридич. ф-т в Праге; композицией занимался под рук. В. Новака (1938—1940). С 1945 преподаватель консерватории в Брно, с 1946 профессор консерватории в Праге, с 1954 профессор и декан орг. отделения Академии иск-в в Праге (почти все совр. органисты ЧССР — ученики Р.). Концертировал (с 1932) во мн. странах, неоднократно в СССР (впервые в 1955); пропагандировал чеш. орг. музыку. Р. — неизменный пред. жюри междунар. конкурсов органистов в Праге, проводимых в рамках фестиваля «Пражская весна». Был консультантом от чеш. фирмы «Ригер-Клосс» при строительстве органов для СССР (устанавливались с 1959 в Москве, Таллине, Минске и др.). Составитель и ред. антологии чеш. орг. музыки «Чешское органное творчество» («Ceská varhanní tvorba», sv. 1—3, 1954—58). Автор 3 концертов для органа с оркестром, концерта для виолончели с оркестром, 2 симфоний, песен. *Л. И. Ройзман.*

РЕЙНБЕРГЕР (Rheinberger) Йозеф Габриель (17 III 1839, Вадуц — 25 XI 1901, Мюнхен) — нем. муз. педагог, органист и композитор. Ученик Ф. М. Шмутцера, И. Х. Герцога (орган) и Ю. Й. Майера (композиция); композицию изучал также у Ф. Лахнера. С 1859 преподавал игру на фп. и композицию в Корол. муз. школе Мюнхена. В 1890—96 органист Санкт-Михаэль-кирхе, с 1877 капельмейстер при корол. дворе. Был известен гл. обр. как выдающийся педагог. Его многочисл. соч. были забыты вскоре после его смерти. Автор романтич. оперы «Семь воронов» (1869, Мюнхен), комич. зингшпиля для детей «Бедный Генрих» (1863), симф. и камерных произв., ораторий, месс, соч. для органа (в т. ч. 2 концерта с оркестром, 20 сонат) и др. Почётный доктор Мюнхенского ун-та (1899), чл. Берлинской академии иск-в (1884).

Лит.: Molitor R., J. Rheinberger und seine Kompositionen für die Orgel, Lpz., 1904; Geiger A., Zum 50. Todestag J. Rheinbergers, «Zeitschrift für Kirchenmusik», 1952, Bd 72. *О. Т. Леонтьева.*

РЕЙНГБАЛЬД Берта Михайловна [21 X (2 XI) 1897, Одесса — 21 X 1944, там же] — сов. пианистка, педагог. Чл. КПСС с 1939. Училась у Э. А. Чернецкой-Гешелин и Б. И. Дронсейко-Миронович (фп.), по классу к-рой окончила Одесскую консерваторию (1919); там же преподавала (с 1921, с 1933 профессор, с 1938 зав. кафедрой спец. фп.), в 1941—44 профессор Ленингр. консерватории (в Ташкенте, во время эвакуации). Была одним из организаторов (совм. с П. С. Столярским и др.) муз. школы-десятилетки в Одессе (1933), пред. исполнит. секции Одесского отделения СК (1939—41). Р. — видный представитель сов. фп. педагогич. школы; один из создателей новых форм сов. муз. образования и системы подготовки музыкантов-исполнителей. На формирование педагогич. принципов Р. оказали влияние А. К. Боровский, Г. Г. Нейгауз и др. крупные пианисты. Среди учеников — Э. Г. Гилельс, Т. И. Гольдфарб, Б. М. Козель, Б. С. Маранц, Л. А. Сосина, О. Б. Фельцман.

Соч.: Как я обучала Эмиля Гилельса, в сб.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, М.— Л., 1966, с. 147—60.

Лит.: Коган Г., К вопросу о советском исполнительском стиле, «СМ», 1933, № 4; Коган П., Вместе с музыкантами, М., 1964, с. 156—57, 160; Гилельс Э., О моём педагоге, «СМ», 1964, № 10; Хентова С., Эмиль Гилельс, М., 1959, с. 14—25, 29—31; её же, Современная фортепианная педагогика и её мастера, в сб.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, М.— Л., 1966; Дагілайсьна Е., М. Старкова і Б. Рейнгбальд — педагоги-піаністи Одеської консерваторії, в сб.: Українське музикознавство, Київ, 1973, № 8; её же, Из прошлого фортепианного исполнительства и фортепианной педагогики в Одессе, в сб.: Мастерство музыканта-исполнителя, вып. 2, М., 1976. *Э. Р. Дагилайская.*

РЕЙНЕКЕ (Reinecke) Карл Генрих Карстен (23 VI 1824, Альтона — 10 III 1910, Лейпциг) — нем. пианист, дирижёр, педагог, композитор, музыковед. Муз. образование получил под рук. отца, разностороннего муз. педагога. Концертно-пианистич. деятельность начал в 12-летнем возрасте. Концертировал как пианист в Дании, Нидерландах, Швеции, Великобритании. В 1846—48 придв. пианист датского короля в Копенгагене. После пребывания в Париже, с 1851 преподавал в Кёльнской консерватории; в 1854—59 музик-директор в Бармене; в 1859—60 музик-директор и дирижёр Певческой академии в Бреславле (ныне Вроцлав); в 1860—95 дирижёр концертов Гевандхауза в Лейпциге и одноврем. (до 1902) профессор Лейпцигской консерватории по классам фп. и композиции. В 1883 и 1889 выступал в России как дирижёр собств. произв. и пианист. Р.-пианист играл прежм. произв. классиков, особенно выделяясь исполнением произв. В. А. Моцарта. Автор ряда книг о музыке (в т. ч. популярных монографий о В. А. Моцарте, Й. Гайдне, Л. Бетховене, К. М. Вебере, Р. Шумане, Ф. Мендельсоне). Р. написал множество муз. произв., примыкая как композитор к *лейпцигской школе*; испытал также нек-рое влияние Р. Вагнера и И. Брамса. Ряд соч. Р. связан с его пианизмом (4 концерта для фп. с оркестром, фп. квинтет, 2 фп. трио, для фп. — сонаты, мелкие пьесы). Среди др. произв. — большая опера «Король Манфред» (Висбаден, 1867), 2 комические оперы и зингшпиль, оратория «Валтасар», музыка к спектаклю «Вильгельм Телль» Шиллера, кантата, хоры и конц. арии, «Детские песни». Чл. Берлинской корол. академии иск-в (1875).

Лит. соч.: Was sollen wir spielen?, Lpz., 1886; Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavier-Concerte, Lpz., 1891; Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten, Lpz., 1896, ²1924; Und manche lieben Schatten steigen auf. Gedenkblätter an berühmte Musiker, Lpz., 1900, ²1910; Meister der Tonkunst, B.— Stuttg., 1903; Aus dem Reiche der Töne, Lpz., 1907, и др.

Лит.: К. Рейнеке, «РМГ», 1910, № 15; Wasielewski J. W., C. Reinecke, Lpz., 1892; Segnitz E., C. Reinecke, Lpz., 1900; Steinitzer M., Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke, Lpz., 1924. *Т. Н. Соловьёва.*

РЕ́ЙНЕР (Reiner) Фридьеш (Фриц) (19 XII 1888, Будапешт — 15 XI 1963, Нью-Йорк) — амер. дирижёр. По национальности венгр. С 1898 учился у Х. Кёслера (композиция и дирижирование), И. Томана и Б. Бартока (фп.) в Академии музыки им. Ф. Листа, изучал право в ун-те в Будапеште. Работал дирижёром в т-рах Любляны (1910), Будапешта (Нар. опера, 1911—14), был гл. дирижёром Дрезденской оперы (1914—21). Гастролировал в Гамбурге, Берлине, Вене, а также в Риме и Барселоне (1921—22). С 1922 жил в США, где вскоре стал одним из крупнейших дирижёров. В 1922—31 руководил симф. оркестром в Цинциннати (преемник Э. Изаи). С 1931 (ок. 30 лет) преподавал дирижирование в Ин-те Кёртис в Филадельфии (среди учеников — Л. Бернстайн, В. Хендль). Дирижировал спектаклями в оперных т-рах в Нью-Йорке (1932, 1937), Сан-Франциско (1935—38), Лондоне («Ковент-Гарден», 1936—37). Был рук. Питсбургского симф. оркестра (1938—48), «Метрополитен-опера» (1948—53), гл. дирижёром Чикагского симф. оркестра (1953—62; затем также муз. консультант оркестра). Как оперный и симф. дирижёр Р. владел огромным репертуаром (оперы Р. Вагнера, Р. Штрауса, В. А. Моцарта, Ж. Бизе; классич. и совр. орк. соч.). Яркий артистич. темперамент, точность дирижёрской техники, в основе к-рой — экономность движений правой руки, мастерство в репетиционной работе, позволяли ему достигать высоких художественных результатов в интерпретации произв. разных эпох, стилей и жанров. Р.— автор струн. квартета и романсов.

РЕ́ЙТЕР, Рейтерс Теодорс (23 III 1884, Ляудона, ныне Латв. ССР — 12 XII 1956, Стокгольм) — латыш. дирижёр. В 1917 окончил Петрогр. консерваторию по классу композиции у Я. Витола, дирижирования — у Н. Н. Черепнина. В 1916—17 в Петрогр. консерватории начал дирижёрскую деятельность в оперном классе, в Петрогр. т-ре муз. драмы и в латыш. хорах. В 1917—18 был дирижёром симф. оркестра Латыш. стрелковых частей в Петрограде, ставшего основой оркестра Латышской оперы (Рига, 1918). В 1919 был дирижёром и директором Т-ра оперы Сов. Латвии в Риге, также рук. муз. отдела Наркомпроса Сов. Латвии. В 1919—44 дирижёр Латв. нац. оперы (в 1922—26 и 1931—34 директор т-ра). Рук. пост. опер: «Банюта» А. Калниня, «Вайделотё» Яз. Мединя; «Русалка», «Борис Годунов», «Мазепа», «Тихий Дон», «Аида», «Кармен», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Парсифаль»; «Саломея» Р. Штрауса, «Дон-Жуан», «Фиделио» и др. Часто выступал в симф. концертах. Был выдающимся хор. дирижёром; в 1920 основал один из лучших латыш. хоров («Reitera koris» — «Хор Рейтера»), с к-рым многократно гастролировал в крупнейших европ. городах. Дирижировал также ораториальными концертами. Был активным организатором латыш. праздников песни, одним из гл. дирижёров 6—9-го праздников песни. С 1944 жил в Стокгольме, где и умер (в 1964 его прах был перевезён в Латв. ССР и захоронен на Лесном кладбище в Риге).

Лит.: Lindenberga V., Teodors Reiters un viņa koris, в кн.: Latviešu mūzika, Rīga, 1972, с. 126—36.
Я. Я. Витолинь.

РЕ́ЙХА (Reicha, Rejcha) Антонин (Антон Йозеф) (26 II 1770, Прага — 28 V 1836, Париж) — чеш. композитор, муз. теоретик и педагог. Чл. Ин-та Франции (1835). Воспитывался в Валленштейне у дяди — капельмейстера, виолончелиста и комп. Йосефа Р. В 1790 флейтист капеллы курфюрста Максимилиана Кёльнского в Бонне, где сблизился с молодым Л. Бетховеном (в 1789 оба посещали ун-т, изучали философию И. Канта), познакомился с инстр. произв. мастеров мангеймской и венской школ, франц. оперой, начал сочинять музыку (в 1787 написал 1-ю симфонию). В 1794—99 преподавал игру на фп. в Гамбурге. Увлекался соч. Ж. Ж. Руссо, написал оперу «Убальд, или Французы в Египте». В 1799 переехал в Париж. Здесь с успехом были исп. его 2 симфонии. 12 фуг для фп. Р. посв. инспекторам Парижской консерватории — «гражданам» Э. Мегюлю, Л. Керубини, Ф. Госсеку, Ж. Ф. Лесюэру, Ж. П. Мартини. В 1802—08 жил в Вене, совершенствовался у Й. Гайдна, И. Г. Альбрехтсбергера и А. Сальери, встречался с Бетховеном, много сочинял. В 1808 снова в Париже, где были пост. его комич. оперы «Калнострo» (1810), «Наталья» (1816), «Сафо» (1822). С 1818 профессор Парижской консерватории (класс композиции). Среди его учеников — А. Адан, Г. Берлиоз, Ш. Гуно, С. Франк (у него также занимался Ф. Лист). По направлению творчества Р. близок венским классикам. Осн. значение имеют его произв. для дух. инструментов (особенно квинтеты). Интерес представляют инструктивные соч. Р. (напр., «Искусство варьирования, или 57 вариаций» — «L'art de varier ou 57 variations» для фп.). Автор многочисл. теоретико-педагогич. трудов по вопросам мелодики, гармонии, композиции. Они отличаются систематичностью, по своему направлению близки школе Парижской консерватории.

Соч.: оперы — Арджена, королева Гренады (Argene regina di Granata, 1805, Вена), Калиостро (1810, Париж), Наталья, или Русская семья (1816, Natalie, ou La famille russe, там же), Сафо (1822, там же) и др.; для орк.— 4 симфонии (1808—11), 6 увертюр (1823—25) и др.; многочисл. камерно-инстр. ансамбли; для фп.— сонаты, фуги, вариации; для скр.— 12 сонат и др.

Лит. соч.: Études ou théories pour le pianoforte..., P., 1800; Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, P., 1814, [2]1911; Cours de composition musicale, ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique, P., [1818]; Traité de haute composition musicale, v. 1—2, P., 1924—26; L'art du compositeur dramatique, ou cours complet de composition vocale, P., 1833; Zapisky o A. Reichovi, Brno, 1970 (с автобиографией и списком соч.).

Лит.: Вэлэа И., Очерки развития чешской музыкальной классики, М.— Л., 1951, с. 104—06; Bücken E., A. Reicha, sein Leben und seine Kompositionen, Münch., 1912 (Diss.); его же, A. Reicha als Theoretiker, «ZfMw», 1919/20, Bd 2; Emmanuel M., A. Reicha, P., 1937; Nedbal M., A. Rejcha jako pedagog a teoretik, Praha, 1952 (Diss.); Blum K., Bemerkungen A. Reichas zur Aufführungspraxis der Oper, «Mf», 1954, Jahrg. 7, H. 4; Tarantová M. J., Reycha a W. A. Mozart, «Zprávy Bertramky», 1965, № 43; «Hudební věda», 1970, v. 7, № 4 (номер посв. Р.); Vysloužil J., A. J. Reycha und die tschechische Musik, «Sbornik praci filosofické fakulty brněnské university», 1972, v. 21, № 7.
Т. Н. Соловьёва.

РЕ́ЙХАРДТ (Reichardt) Иоганн Фридрих (25 XI 1752, Кёнигсберг — 27 VI 1814, Гибихенштейн, близ Галле) — нем. композитор и муз. писатель. Сын и ученик гор. музыканта — флейтиста и лютниста И. Рейхардта. Играл на скрипке и фп., изучал философию в Кёнигсберге, затем в Лейпциге, где был учеником кантора Томаскирхе И. А. Хиллера. В качестве аккомпаниатора певицы К. Э. В. Шретер концертировал по городам Германии (1771—74) и описал свои артистич. поездки в «Письмах внимательного путешественника о музыке» (1774—76), к-рые выдвинули его в первый ряд нем. муз. критиков рубежа 18—19 вв. Одним из первых отметил талант Л. Бетховена. В 1775—94 был придв. капельмейстером Фридриха II в Потсдаме, однако лишился этой должности за открытое выражение симпатий к Великой франц. революции. В 1794—1808 жил в Гибихенштейне около Галле, сделал своё имение местом встреч выдающихся поэтов и музыкантов, среди к-рых были И. В. Гёте, Л. Тик, К. Брентано, Л. Й. Арним, Й. Эйхендорф, комп. К. Лёве. Нашествие наполеоновских войск вынудило Р. бежать в Кёнигсберг. В 1808 король Жером Бонапарт против воли Р. привёз его в Кассель, но Р. бежал в Вену. Затем снова поселился в своём поместье около Галле.

Р. — автор муз. произв. во всех известных в его время жанрах, но прославился гл. обр. как автор песен (ок. 1500). Один из создателей романтич. баллады и нем. лидершпиля (песенно-драм. жанр, близкий зингшпилю). Под воздействием поэзии Гёте и ранних романтиков Р создал «песню настроения», к-рая оказала в дальнейшем плодотворное влияние на творчество К. Цельтера, К. Лёве, К. М. Вебера и проложила путь к песне Ф. Шуберта.

Соч.: лидершпили — Искусство и любовь (Kunst und Liebe, 1802), Любовь и верность (Lieb und Treue, 1808); песни — сб-ки песен, в т. ч. Песни для прекрасного пола (Gesänge für schöne Geschlecht, 1775), Оды и песни Клопштока, Штольберга, Клаудиуса и Хёльти (Oden und Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty, 1779), оды и песни И. В. Гёте, Г. А. Бюргера, Шприкмана, Фоса и Томзена (Oden und Lieder von Göthe, Bürger, Sprickmann, Vos und Thomsen, 1780), Оды и песни И. Г. Гердера, И. В. Гёте и др. (Oden und Lieder von Herder, Göthe und andern, 1781), Песни И. В. Глейма и Якоби (Lieder von Gleim und Jacobi, 1782); песни для детей (ч. 1—4, 1781—90), Песни любимых друзей (Lieder geselliger Freunde, ч. 1—2, 1781, 1796—99). Песни жалобы и утешения (Gesänge der Klage und des Trostes, 1797), Колыбельные песни для добрых немецких матерей (Wiegenlieder für gute deutsche Mütter, 1798), Песни любви и одиночества (Lieder der Liebe und der Einsamkeit, ч. 1—2, 1798—1804), Песни для молодёжи (Lieder für die Jugend, ч. 1—2, 1799), Песни, оды, баллады и романсы Гёте (Göthes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen, ч. 1—4, 1809—11), Лирические стихотворения Шиллера (Schillers lyrische Gedichte, 1810) и др.

Лит. соч.: Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend, T. 1—2, Frankfurt/Main — Lpz., 1774—76; Musikalisches Kunstmagazin, Bd 1—2, B., 1782—91; Musikalischer Almanach, B., 1796; Vertraute Briefe aus Paris, T. 1—3, Hamb., 1804—05; Liederspiele, Tübingen, 1804; Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien..., Bd 1—2, Amst., 1810.

Лит.: Schletterer H. M., J. Fr. Reichardt, Augsburg, 1865, [2]Niederwalluf bei Wiesbaden, 1972; Lange C., J. Fr. Reichardt, Halle, 1902; Pauli W., J. Fr. Reichardt, B., 1903; Abert H., Goethe und die Musik, Stuttg., 1922; Sieber P., J. Fr. Reichardt als Musikästhetiker, Strass., 1930; [2]Baden-Baden, 1971; Neuss E., Das Giebichensteiner Dichterparadies, Halle, 1932, [2]1949; Serauky W., Musikgeschichte der Stadt Halle, «Beiträge zur Musikforschung», 1942, Bd 8, [2]Hildesheim, 1971; Moser H. J., Goethe und die Musik, Lpz., 1949; Salmen W., J. Fr. Reichardt, Freiburg in Breisgau — Z., 1963.
О. Т. Леонтьева.

РЕ́КВИЕМ (от первого слова лат. текста «Requiem aeternam dona eis, Domine» — «Покой вечный дай им, господи») — траурная заупокойная *месса*, посвящённая памяти усопших. От торжественной католич. мессы отличается отсутствием нек-рых частей («Gloria»— «Слава», «Credo» — «Верую»), вместо к-рых вводятся другие (вначале «Requiem», далее «Dies irae» — «День гнева», «Tuba mirum» — «Чудесная труба», «Lacrimosa» — «Слёзная», «Offertorio» — «Приношение даров», «Lux aeterna» — «Вечный свет» и др.) Само назначение и содержание Р. обусловливает его скорбно-трагич. характер.

Как и месса, первоначально Р. складывался из мелодий григорианского хорала, исполнявшихся в унисон; при этом в выборе мелодий существовали разл. местные традиции. Уже в 15 в. стали появляться многогол. обработки этих мелодий.

Первый такой Р., созданный композитором т. н. 1-й франко-фламандской школы Г. Дюфаи (1-я пол. 15 в.), не сохранился. Дошедший до нас Р. этого типа принадлежит композитору 2-й франко-фламандской школы Й. Окегему (2-я пол. 15 в.). Написанный для хора a cappella в традициях строгого полифонич. стиля, он ещё содержит «Credo» — часть, выпавшую в Р. последующих эпох. В жанре Р. работали мн. композиторы 16 в. во главе с О. Лассо и Палестриной. В 1570 рим. церковью был строго регламентирован состав Р.

В 17—18 вв., в эпоху зарождения и развития оперы и утверждения гомофонно-гармонич. стиля, Р. превратился в крупное циклич. произв. для хора, солистов и оркестра. Канонизированные мелодии григорианского хорала перестали быть его интонац. основой, и вся его музыка стала сочиняться композитором. При господстве гомофонно-гармонич. склада полифония сохранила значение, но в новом качестве, вступив в органич. взаимосвязь с гармонич. функциональностью.

Будучи по тексту связан с католич. церк. заупокойной службой, Р. в его наиболее выдающихся образцах приобрёл внекультовое значение и, как правило, звучит не в церквах, а в конц. залах. В 18 в. наиболее значит. произв. этого жанра написали итальянцы: А. Лотти, Ф. Дуранте, Н. Йоммелли, А. Хассе (немец по происхождению), поляк М. Звеховский. Величайшим является Реквием Моцарта (1791) — последнее произв. композитора, законченное его учеником Ф. Зюсмайером. В Реквиеме Моцарта выражен глубокий мир человеческих переживаний с преобладанием скорбной лирики.

К жанру Р. обращались мн. композиторы 19 в. Среди них — Л. Керубини, Ф. Лист, А. Брукнер, А. Дворжак, Ш. Гуно, К. Сен-Санс, Г. Форе. Наиболее выдающиеся, получившие широкое распространение Р. этого времени принадлежат Г. Берлиозу (1837) и Дж. Верди (1873). Грандиозный, насыщенный революц. пафосом Реквием Берлиоза посв. памяти жертв Июльской революции 1830. Отличающийся красотой и богатством мелодики Реквием Верди, посв. памяти итал. поэта А. Мандзони, близок по стилю к его операм («Травиата», «Аида»). Особое место занимает «Немецкий реквием» Брамса (1868), написанный на нем. текст (вместо традиц. литургич. латинского). Не придерживаясь обычного состава реквиема, Брамс отобрал из Священного писания тексты, в к-рых ставится проблема жизни и смерти. Философская лирика, свойственная стилю Брамса, пронизывает и это его произведение.

Мн. совр. композиторы отдали дань жанру Р., в ряде случаев отказываясь от традиц. литургич. текста. В «Военном реквиеме» Бриттена (1962) литургич. лат. текст сочетается со стихотворениями англ. поэта У. Оуэна, имеющими антивоенную направленность. Это одно из наиболее выдающихся произв. совр. ораториально-симф. музыки.

Р. сов. композиторов не содержат к.-л. элементов традиц. текста; они тесно связаны с современностью, с революц. тематикой. В их числе: 3-я симфония — «Реквием» памяти В. И. Ленина (1933, сл. Н. И. Асеева) и Р., посвящённый «тем, кто погиб в борьбе с фашизмом» (1963, сл. Р. И. Рождественского), Кабалевского; «Реквием памяти В. И. Ленина» Ходжа-Эйнатова (1934, сл. М. А. Светлова); «Реквием памяти С. М. Кирова» Юдина (1935, слова композитора) и др.

Лит.: Spitta Ph., Musikalische Seelemessen, в сб.: Zur Musik, B., 1892; Schnerich A., Messe und Requiem seit Haydn und Mozart, W.— Lpz., 1909; Fox Ch. W., The polyphonic requiem before about 1615, «Bulletin of the American Musicological society», 1943, v. 7.
Б. В. Левик.

РЕКОНСТРУ́КЦИЯ МУЗЫКА́ЛЬНЫХ ИНСТРУМЕ́НТОВ — восстановление исчезнувших из музыкальной практики инструментов по письменным, иконографическим, археологич. источникам или сохранившимся образцам. Р. м. и. может преследовать практические и научные цели, а также объединять те и другие. Классич. образец Р. м. и. с практич. целью — воспроизведение в 1791 под руководством Б. Саррета по рельефным изображениям на античной арке Траяна древнерим. военного рога — букцины. Этот инструмент был включён в состав первого муз. коллектива революц. Франции — духового оркестра Национальной Гвардии и нашёл применение в созданных для этого оркестра сочинениях («Траурный марш» Госсека, «Иосиф» Мегюля, и др.). В рус. народной музыкально-инструмент. практике аналогичное значение имела реконструкция в 1896—1900 В. В. Андреевым и С. И. Налимовым, а в 1908—1917 Г. П. Любимовым и С. Ф. Буровым рус. домры, вошедшей в состав балалаечно-домрового «андреевского» и домрового «любимовского» оркестров. С практич. целью были предприняты в 1900-х гг. Н. П. Фоминым, а в 1940-х гг. К. Авксентьевым попытки возрождения по сохранившимся рисункам древнерус. гудка. В 1952—75 плодотворную работу по практич. реконструкции укр. коб-

зы осуществил М. В. Лысенко-Днестровский. Воссозданный им инструмент стал основой нового типового состава оркестра укр. нар. инструментов. Активную работу по реконструкции старинных казах. инструментов (джетыгана, шертера и др.) ведёт Б. Ш. Сарыбаев.

Пример научной Р. м. и. — воспроизведение В. Майоном в кон. 19 — нач. 20 вв. по античным иконографич. материалам древнегреч. и рим. инструментов, хранящихся в собрании Ленингр. ин-та т-ра, музыки и кинематографии: кифара 9-струнная, лира 5-струнная, лира 7-струнная, греч. и греко-рим. авлосы, рим. трубы и рога. Большое научное значение имеют иконографические Р. м. и. по материалам археологич. изысканий 1951—75 на терр. древнего Новгорода. Эти реконструкции дали представление о подлинных древнерус. инструментах: сопелях кон. 11 и нач. 15 вв., крыловидных гуслях 11—15 вв., гудке 12 и 2-й пол. 14 вв.

Восстановленные муз. инструменты применяются в разл. ансамблях и оркестрах, исполняющих старинную музыку. Для таких ансамблей и оркестров на строго научной основе воссоздаются многие из муз. инструментов прошедших эпох: клавесины, спинеты, клавикорды, цинки (корнеты), ранние флейты (продольные и поперечные), шалмеи, крумгорны, различные натуральные трубы, рога и мн. др.

Р. м. и., связанные с практич. целями, нередко включают и элементы усовершенствования музыкальных инструментов. Так, в соответствии с характером группы мундштучных инструментов Оркестра французской Национальной Гвардии, реконструируемые для него букцины были выполнены в двух модификациях: малая (в строе «Es») и большая (в строе «B»). При воссоздании рус. домры, ориентируясь на разл. типы нар. оркестров, Андреев и Налимов построили семейство 3-струнных домр квартового строя, а Любимов и Буров — семейство 4-струнных домр квинтового строя. Исходя из идеи определённого типового состава укр. нар. оркестра, Лысенко-Днестровский возродил укр. кобзу в виде семейства из 5 разновидностей. Качество Р. м. и. определяется мерой приближения к оригиналу и соответствием художеств.-эстетич. требованиям, предъявляемым к реконструируемому объекту. Элементы усовершенствования при Р. м. и. в практич. целях носят исключительно частный характер, касаются лишь отдельных деталей и не нарушают основного художественного и конструктивного принципа инструмента.

Лит.: Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1962, 2 1975.

С. Я. Левин.

РЕ́ЛЬШТАБ (Rellstab) Генрих Фридрих Людвиг (13 IV 1799, Берлин — 28 XI 1860, там же) — нем. романист, поэт и муз. писатель. Учился композиции у Л. Бергера; был офицером, преподавателем воен. школы. С 1821 выступал как муз. критик в газ. «Berliner Musikalische Zeitung», «Neue Berliner Musikzeitung», в майнцской «Caecilia»; в 1826—48 муз. референт «Vossische Zeitung». В 1830—41 издавал собств. муз. журн. «Iris im Gebiete der Tonkunst». Р. выступал как активный поборник серьёзной, классической музыки, решительно осуждал моду на внешние виртуозные эффекты, любые виды профанации искусства в угоду низкопробным вкусам. Это сближало Р. с прогрессивной муз. средой Германии, в частности с теми, кто группировался вокруг шумановского журнала «Neue Zeitshrift für Musik». Вместе с тем Р. не принимал идеалов молодой романтической школы в музыке, которую охарактеризовал как «школу заблуждений»; он был противником программной музыки, возражал против усиления конкретно-образных элементов, а также против новых композиционных приёмов в опере. Р. резко критиковал Ф. Шопена, многое критически оценивал у Р. Шумана, Ф. Листа, Р. Вагнера. Выступления Р. отличались лит. яркостью и полемической остротой. За сатирическое изображение триумфа певицы Г. Зонтаг в брошюре «Генриетта, или прекрасная певица, современная история, изложенная Фраймундом Цтауэром» («Henriette, oder die schöne Sängerin, eine Geschichte unsrer Tage von Freimund Zuschauer», 1826) и острую полемику с Г. Спонтини в брошюре «О моём отношении как критика к господину Спонтини, композитору и генерал-музикдиректору» («Über mein Verhältnis als Critiker zu Herrn Spontini als Componisten und General-Musikdirektor in Berlin, nebst einem vergnüglichen Anhange», 1827) подвергался аресту. Полемика с шумановским журн. «Neue Zeitschrift für Musik» и критич. отношение к муз. соч. молодого Р. Шумана свидетельствуют о консервативности муз.-эстетич. взглядов Р. и неприятии им романтич. тенденций нем. музыки. Автор стихотворений (10 из них Ф. Шуберт использовал в качестве текстов своих песен), мемуаров («Aus meinem Leben», Bd 1—2, 1861), нем. пер. либретто оперы «Военный лагерь в Силезии» Мейербера, муз. новелл, муз.-критич. статей и др. Собрание соч. Р. (Gesammelte werke, Bd 1—24), включающее и часть его муз.-критич. статей, вышло в свет в Лейпциге в 1860—61.

Соч.: F. Liszt, B., 1842; L. Berger, B., 1846; Musikalische Beurteilungen, B., 1848; Die Gestaltung der Oper seit Mozart, Sondershausen, 1859.

Lит.: Müller K. F., Spontini und Rellstab, B., 1833; Kossak L. E., Aphorismen über Rellstab's Kunstkritik, B., 1846; Blengert L. R., L. Rellstab, Lpz., 1918 (Diss.); Franke W., Der Theaterkritiker L. Rellstab, B., 1964.

Отец Р. — Иоганн Карл Фридрих Р. (27 II 1759, Берлин — 19 VIII 1813, там же) — муз. деятель и критик газеты «Vossische Zeitung», композитор и педагог, издатель, владелец типографии и нотного магазина в Берлине. Сестра Р. — Каролина Р. (18 IV 1793 — 17 II 1813) — певица.

О. Т. Леонтьева.

РЕ́ЛЯ, рылля (искажение от лира) — укр. струн. инструмент. Укр. назв. крестьянской колёсной *лиры*.

РЕ́МЕНЬИ (Reményi) Эде (наст. фам. — Гофман, Hoffmann) (17 I 1828, по уточнённым данным, Мишкольц — 15 V 1898, Сан-Франциско) — венг. скрипач и композитор. В 1842—45 обучался игре на скрипке в Венской консерватории у Й. Бёма. Участник Революции 1848 в Австрии, Р. после её поражения был вынужден эмигрировать, жил в США. Возвратившись в 1852 в Европу, сблизился с И. Брамсом (гастролировал с ним в Германии), с Й. Иоахимом, Р. Вагнером, Ф. Листом. С 1854 был придв. солистом в Лондоне. С 1860 жил в Будапеште, концертировал во мн. городах Венгрии. В 1865 выступал с концертами в России. С 1875 жил в Париже, позднее в Нью-Йорке, гастролировал во мн. странах мира, в т. ч. в Японии, Китае, а также в Австралии, Юж. Африке. Умер на эстраде во время своего последнего турне по Сев. Америке. Самобытный художник, обладавший ярким дарованием нац. склада, Р. наряду с Я. Бихари, Я. Лавоттой и А. Чермаком — крупнейший венг. скрипач 19 в. Игра Р., захватывавшего своим огненным темпераментом слушателей, отличалась виртуозным блеском и свободной импровизационностью стиля, красотой тона, своеобразной ритмич. силой. Наряду с венг. нац. мелодиями и собств. пьесами в нар. духе Р. исполнял классич. скр. музыку — произв. И. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, внося в интерпретации оригинальный нац. колорит. Лист посв. Р. спец. главу в своей кн. «Цыгане и их музыка в Венгрии» («Des Bohémiens et leur musique en Hongrie», P., 1859). Автор скр. концерта, пьес для скрипки



соло («Венгерские мелодии» и др.) и с фп., мн. транскрипций, в т. ч. ноктюрнов Дж. Филда, вальсов, мазурок и полонезов Ф. Шопена и др.

Lит.: Kelley G. D., Upton G. P., Eduard Reményi, Chi., 1906; Sas É., Reményi, Bdpst, 1934; Goldhammer O., Liszt, Brahms und Reményi, «Studia musicologica», 1963, Jahrg. 5, S. 89—100; Bouws J., Ein ungarischer Violinmeister in Süd-Afrika, там же, 1968, Jahrg. 10.

И. М. Ямпольский.

РЕМИНИСЦЕ́НЦИЯ (от позднелат. reminiscentia — воспоминание) — возвращение в муз. произведении к.-л. темы или мотива в качестве напоминания о первом, более раннем его проведении. В инстр. цикле в качестве Р. может рассматриваться проведение в данной части к.-л. темы одной из предыдущих частей. Обычно такая Р. представляет собой временный перерыв в развитии тематич. материала данной части, отстранение от него. В отд. случаях Р. оказывается средством, активирующим муз. развитие данной части. Таковы, напр., Р. тем 1—3-й частей в финале 9-й симфонии Бетховена. Приём Р. широко используется в опере, оперетте и развлекат. музыке.

РЕНАСИМЬЁНТО (испан. renacimiento — возрождение) — движение за нац. возрождение в Испании в кон. 19 — нач. 20 вв. Р. охватило разл. стороны культурной, политич. и экономич. жизни. В обстановке культурного застоя и экономич. спада (вызван поражением Испании в войне с США, 1898) представители Р., т. н. поколение 98-го года (писатели, музыканты и др.), стремились к созданию нац. самобытной культуры. Выразителем идеалов этого движения в *испанской музыке* стал Ф. Педрель. Музыковед, композитор и фольклорист, Педрель в 1891 опубликовал манифест «За нашу музыку» («Por nuestra musica»), в к-ром утверждал эстетич. позиции Р. Он пропагандировал эти принципы в музыковедч. работах и осуществлял творчески (оперная трилогия «Пиренеи» и др.). Эстетич. принципы Педреля реализовал И. Альбенис; его лучшие соч. — образцы подлинно нац. и в то же время самобытного стиля композитора. Воссоздавая в музыке характерные особенности разл. испан. областей и городов, Альбенис обращался к специфич. песенно-танц. жанрам, наиболее популярным среди жителей (в «Малаге» использован танец малагенья; в «Севилье» — севильяна и др.). Музыка Альбениса впитала своеобразие нар. музицирования, нар. вок.-речевые интонации, полиритмию (в фп. пьесах «Эль Поло» и «Триана»; обе из «Иберии»). Новизна его фактурных приёмов связана с воспроизведением на фп. звучания нар. инструментов — тамбурина, волынки, деревянных духовых и особенно гитары (приёмы: тремоло в сочетании с т. н. расгеадо — игрой аккордами, пунтеадо — отчётливое исполнение каждой ноты). Выражением нац. стиля является также фп. творчество Э. Гранадоса (фп. цикл «Испанские танцы», воссоздающий танц. жанры разл. областей Испании; особенно известен № 5, в основе к-рого — малагенья). Его фп. цикл «Гойески», основанный на нар. жанрах, связанных единством песни и танца (пьесы «Фанданго», «Маха и соловей»),— одно из высших достижений Р.; в вок. цикле «Тонадильи в старинном стиле» Гранадос возродил *тонадилью*. К видным деятелям Р. принадлежат Х. Турина («Севильская симфония»; «Андалусийские сцены» для альта, фп. и струн. квартета, фп. пьесы «Праздник в Кордове» и «Гранадский пейзаж», отмеченные ярким нац. колоритом) и Б. П. Касас («Мурсийская сюита», основанная на нар. мелодиях Мурсии). Крупнейший композитор Р. — М. де Фалья. Если даже в лучших произв. Альбениса («Иберия») и Гранадоса («Гойески») ощущается региональность (использование юж. испан. муз. фольклора), то в музыке де Фальи впервые воплощён испан. характер в его общенац. проявлении, полностью свободном от местной ограниченности. Творчество де Фальи поставило испан. композиторскую школу в один ряд с др. зап.-европ. школами и принесло испан. музыке мировое признание. Соч. де Фальи отличаются глубиной проникновения в мелос, тонким отражением ладово-ритмич. особенностей нар. музыки; в незаконченной оратории «Атлантида», синтезирующей муз. фольклор разл. областей страны, композитор стремился выразить общенац. испан. характер.

Эстетич. принципы Р. отразились и в исполнит. иск-ве; они проявились в нац. характере репертуара музыкантов всех специальностей, исполнявших наряду с классич. произв. новые соч. совр. им испан. композиторов, в т. ч. собств. музыку. Много гастролировал в качестве пианиста И. Альбенис, участник т. н. Испанского трио и Испанского квартета. Он был исключит. интерпретатором собств. соч.; одним из лучших исполнителей его «Иберии», а также др. соч. был пианист Х. Малатс (ему Альбенис посв. пьесу «Эль Поло»). С собств. фп. произв. выступали Гранадос и де Фалья, к-рый для утверждения идей Р., пропаганды совр. ему испан. музыки создал в Мадриде в 1915 Нац. муз. об-во. В числе интерпретаторов произв. Гранадоса, де Фальи и др. — пианисты Р. Виньес и Х. Нин-и-Кастельянос (автор «Иберийских танцев», «Испанской сюиты» для скрипки и фп., обр. испан. нар. песен), Х. Турина — участник Мадридского фп. квинтета. Выдающийся виолончелист П. Касальс, выступавший в течение 75 лет и сделавший испан. исполнит. иск-во достоянием мировой муз. культуры, был организатором симф. оркестра (1920) и рабочего муз. об-ва (1924) в Барселоне. Среди дирижёров, исполнявших совр. испан. (а также классич. рус.) музыку, — Э. Ф. Арбос и Б. П. Касас, руководители мадридских симф. и филармонич. оркестров. На музыку Альбениса, Гранадоса и де Фальи ставила испан. танцы балетмейстер Архентина (наст. имя и фам. — Антония Мерсе), прославившая нац. хореографию. Возрождение иск-ва игры на классич. (испан.) гитаре связано с деятельностью Ф. Тарреги — композиторской (соч. для гитары «Воспоминание об Аламбре», «Мавританский танец», вариации на тему хоты и др.), исполнительской и педагогической (учитель выдающихся гитаристов — М. Льобета, Э. Пухоля), а также Р. Сайнса де ла Маса. В эпоху Р. гитара получила мировое признание в качестве солирующего инструмента благодаря деятельности А. Сеговии, с иск-вом к-рого связан расцвет гитарного исполнительства. Он расширил выразит. и технич. возможности гитары, ввёл в репертуар гитариста классич. и совр. муз., в т. ч. посвящённые ему оригинальные произв. крупнейших композиторов Испании и др. стран. Вслед за Педрелем в эпоху Р. выдвинулась плеяда музыковедов, внёсших значит. вклад в утверждение нац. иск-ва, в т. ч. Ф. Ольмеда, Р. Митхана, Х. Субира, А. Саласар.

Лит.: Куанецов К., Из истории испанской музыки. Этюд 5, «Музыка», 1937, 26 дек.; Оссовский А., Очерк истории испанской музыкальной культуры, в его кн.: Избранные статьи, воспоминания, Л., 1961; Mitjana y Gordón R., La música contemporanéa en España y Felipe Pedrell, Madrid — Málaga, 1901; Pedrell F., Músicos contemporáneos y de otros tiempos, P., 1910; Trend J. B., Manuel de Falla and Spanish music, L., 1935; Chase G., The music of Spain, N. Y., 1941. См. также лит. при статьях *Испанская музыка*, *Педрель Ф.*, *Альбенис И.*, *Гранадос Э.*, *Фалья М. де*, *Ольмеда де Сан-Хосе Ф.*

Вайсборд А. М.

РЕНЕ-БАТО́Н (Rhené-Baton; наст. имя и фам. — Батон Рене, Baton René) (5 IX 1879, Курсёль-сюр-Мер, Кальвадос — 23 IX 1940, Ле-Ман) — франц. дирижёр и композитор. Учился в Парижской консерватории по классам фп. (у Ш. В. Берио) и композиции (у А. Жедальжа и А. Блоха). Был хормейстером парижского т-ра «Опера комик». В 1910—12 дирижёр т. н. популярных концертов в Анже и Бордо. В 1916—18 2-й дирижёр «Концертов Ламурё», в 1918—32 гл. дирижёр «Концертов Падлу» в Париже. Был дирижёром «Русского балета С. П. Дягилева». Гастролировал в разных странах, в т. ч. в СССР (1935). Автор произв.

для оркестра, камерно-инстр. ансамблей для скрипки, фп., песен (св. 60), музыки к спектаклям драм. т-ров.
Лит.: Sourdet D., Doare chéts d'orchestre, P., 1924.
Г. Я. Юдин.

РЕНЕССА́НС — см. *Возрождение.*

РЕ́НТГЕН (Röntgen) Юлиус Энгельберт (9 V 1855, Лейпциг — 13 IX 1932, Билтховен, близ г. Утрехт) — нидерл. композитор, пианист и фольклорист. Игре на фп. учился у Ю. Кленгеля, композиции — у М. Гауптмана (1866—68), совершенствовался у К. Рейнеке в Лейпциге, затем у Ф. Лахнера в Мюнхене. С 1877 жил в Амстердаме, дирижировал концертами Об-ва поощрения музыки (1886—98), об-ва «Богатые заслугами» («Felix meritis») и др. Был одним из основателей консерватории (1884), её профессором и директором (1914—1924). Выступал как пианист-солист и ансамблист (аккомпанировал П. Касальсу и К. Флешу). Как композитор сформировался под влиянием гл. об. Э. Грига, поздних нем. романтиков, И. Брамса (был его другом), испытал также воздействие муз. течений 1920-х гг. Написал биографию Э. Грига, в к-рую включил переписку с ним (1930). Собиратель нац. муз. фольклора. Участвовал в поездках по Норвегии вместе с Григом. Р. опубликовал сб. обработок старинных нидерл. нар. мелодий «Крестьянские песни и контрдансы» («Boerenliedjes en contradansen», bd 1—4). В вок. произв. опирался также на муз. фольклор.

Соч.: оперы — Смеющийся кавалер (De lachende Kavalier, из жизни художника Ф. Хальса), Агнета (1914, Амстердам); для орк.— 12 симфоний, сюиты, в т. ч. Весёлая (Boertige); концерты с орк.— 7 для скр., 2 для скр., 2 для влч., др. произв. в жанре концерта; камерно-инстр. ансамбли — 16 струн. и 11 фп. трио, 19 струн. и 2 фп. квартета, 2 струн. и 3 фп. квинтета, струн. секстет, сонаты для разл. инструментов с фп.; для фп.— 21 соната, пьесы; соч. для органа, для голоса с орк. и фп.; хоры, песни.

Письма: Brieven van Julius Röntgen, hrsg. von A. Röntgen, Amst., 1934.

Лит.: Meer J. H. van der, Julius Röntgen 1855—1932, «Mededelingen Gemeentemuseum van Den Haag», 1955, № 10, p. 21—32.
В. В. Ошис.

РЕНЧИ́ЦКИЙ Пётр Николаевич [29 VI (11 VII) 1874, Черкассы, ныне УССР — 20 IX 1941, Москва] — сов. муз. теоретик и педагог. Окончил в 1893 Харьковское муз. уч-ще РМО по классу фп. у А. В. Шульц-Эвлера, в 1896 — юридич. ф-т Моск. ун-та. В 1904—06 занимался по композиции у С. И. Танеева. Преподавал игру на фп. в жен. уч. заведениях и частных муз. школах Москвы (1906—18), спец. фп. в Театр.-муз. техникуме им. А. К. Глазунова (1919—34) и Муз. уч-ще им. М. М. Ипполитова-Иванова (1934—41). Вёл теоретич. классы в Моск. консерватории (теория и история муз. систем, 1927—28), Центр. заочном муз.-педагогич. ин-те повышения квалификации (вопросы первоначального муз. развития и образования, 1939—41, с 1940 доцент). С 1910 чл. об-ва *«Музыкально-теоретическая библиотека»*. В 1920—21 чл. комиссии по реформе муз. образования в РСФСР при муз. отделе Наркомпроса. В 1921—31 один из учредителей и действит. чл., зам. пред. Учёного совета Гос. ин-та муз. науки (ГИМН), с 1923 действит. чл. Гос. академии художеств. наук (ГАХН). Автор работ «Учение об энгармонизме» (М., 1930), «Пути рационализации музыкальной грамоты» (М. — Л., 1940) и др.
И. М. Ямпольский.

РЕНЬЕ́ (Renié) Анриет (18 IX 1875, Париж — 1 III 1956, там же) — франц. арфистка, педагог и композитор. Игре на арфе училась в Парижской консерватории у А. Хассельмана; занималась также по композиции у Ш. Ленвё и Т. Дюбуа. Выступала в концертах с 12 лет. В 1901 дебютировала как композитор, исполнив в сопровождении оркестра собств. концерт для арфы. Гастролировала в разл. городах Зап. Европы. Организовала и возглавила в Париже секстет арф, написала для этого ансамбля секстет и сделала много транскрипций разл. клавесинных и орк. пьес др. композиторов. Общалась с рядом выдающихся музыкантов, в т. ч. с Ш. Гуно, П. Виардо, побудила К. Дебюсси и Г. Форе создать произв. для арфы. Была в дружеских отношениях с сов. арфисткой К. А. Эрдели. С нач. 1900-х гг. преподавала в Парижской консерватории. На основе традиций франц. арфовой педагогики (Ф. Ж. Надерман, Р. Н. Ш. Бокса, А. Хассельман) выработала свой метод игры, внеся нек-рые новые приёмы (напр., «тушение» отд. звуков). Педагогич. принципы Р. получили отражение в её «Школе» игры на арфе («Méthode complète», P., 1946). Среди учеников — М. Гранжани. Р. — автор концерта для арфы с оркестром, камерных ансамблей, пьес для арфы.

Лит.: Эрдели К. А., Арфа в моей жизни, М., 1967; Дулова В. Г., Искусство игры на арфе, М., 1975, с. 45—48; Scimeca M. G., L'arpa nella storia, Bari, 1938.
Б. В. Доброхотов.

РЕПЕРКУ́ССИЯ (от лат. repercussio — отражение). 1) В учении о фуге в строгом стиле (И. Фукс и др.) следующее после экспозиции проведение темы и ответа во всех голосах (нем. Wiederschlag, zweite Durchführung), воспроизведение экспозиции с контрапунктич. изменениями, род полифонич. вариации на экспозицию (в совр. музыковедении термин не употребляется; понятие «Р.» приближается к понятию контрэкспозиции фуги). Голосу, излагавшему в экспозиции тему, в Р. поручается ответ (и наоборот); тема и ответ в Р. вводятся (чаще на диссонансе) после паузы или скачком на широкий интервал, чтобы вступающий певч. голос зазвучал в ином регистре своего диапазона; в Р. возможны преобразования темы (напр., увеличение, обращение), использование стретты (обычно менее энергичной, чем в последующем разделе формы) и др. средств развития и варьирования. Р. обычно следует за экспозицией без цезуры; Р. и завершающая часть формы (реприза, заключит. стретта, die Engführung) нередко отчленяются каденцией. См., напр., Токката и фуга для органа F-dur Букстехуде: экспозиция — такты 38—48; Р. — такты 48—61; заключит. часть от такта 62. В больших фугах может быть неск. Р. 2) В григорианском пении важнейший после finalis опорный тон лада, звук, в к-ром концентрируется мелодич. напряжённость (наз. также тенор, туба). Появляется чаще др. звуков; во мн. песнопениях псалмодич. характера на нём осуществляется протяжённая речитация. Лежит выше finalis, отстоит от него на определённый в каждом из ладов интервал (от малой терции до малой сексты). Осн. тон лада (finalis) и Р. определяют ладовую принадлежность напева: в дорийском ладу finalis d и P, а в гиподорийском — соответственно d и f, во фригийском ладу — e и c и т. п.

Лит.: Fux J., Gradus ad Parnassum, W., 1725 (англ. пер.— Steps to Parnassus, N. Y., 1943); Bellermann H., Der Contrapunkt, B., 1862, ⁴1901; Bussler L., Der strenge Satz, ²B., 1905 (рус. пер.— Бусслер Л., Строгий стиль, пер. С. И. Танеева, М., 1885, ²1925); Teppesen K., Kontrapunkt, Kbh., 1930, ⁴Lpz., 1971. См. также лит. при ст. *Григорианское пение.*
В. П. Фраёнов.

РЕПЕТИ́ЦИЯ (от лат. repetitio — повторение). 1) Быстрое повторение одного и того же звука, гл. обр. на клавишных инструментах. 2) Допускаемая конструкцией фп. быстрота повторения звука. В 1821 франц. мастер С. Эрар изобрёл фп. механику, к-рая давала возможность более быстрого повторения звука, чем все прежние конструкции. Рус. назв. таких инструментов — фп. с двойной репетицией (см. *Механика фортепьянная*).

РЕПЕ́ТТО (Repetto) Эльвира (гг. рожд. и смерти неизв.) — итал. певица (колоратурное сопрано). Выступала в 1880-х гг. в городах Италии, а также в Вене, Лисабоне и Петербурге (в Михайловском т-ре, пела партии Джильды, Виолетты, Сюзанны, Маргариты и др.; в концертах — арию Царицы ночи, партию Антониды в квартете и песню Алябьева «Соловей»). Обладала очень высоким голосом, её исп. отличалось большим темпераментом, лирич. теплотой, артистизмом, тонким вкусом; не стремясь к эффектной виртуозности, привлекала слушателей естественностью, простотой,

жизненной достоверностью создаваемых образов. Среди др. партий — Эльвира («Пуритане» Беллини), Валентина («Гугеноты»), Офелия («Гамлет» Тома), Линда («Линда ди Шамуни» Доницетти), Марта («Марта» Флотова), Арлетта («Жан де Нивель» Делиба).

Лит.: [К ю и Ц.], Музыкальные заметки, «Голос», 1880, 15(27) окт., с. 1—2; 1881, 4(16) февр., с. 2—3; 15(27) февр., с. 4; 1882, с. 4, 20 янв. (1 февр.), с. 1—2, 24 янв. (5 февр.), с. 5, 31 янв. (12 февр.), с. 5; его же, Избранные статьи, М., 1952; Зиновьев П., Музыкальное обозрение, «Музыкальный мир», 1882, № 10, с. 6—7; Итальянская опера, «Театральный мирок», 1884, 7 янв., с. 5.
Л. Б. Римский.

РЕ́ПИНА Надежда Васильевна [25 IX (7 X) 1809, Москва — 20 X (1 XI) 1867, Москва] — рус. певица (сопрано) и драм. актриса. Род. в семье крепостного музыканта. В 1816—25 занималась в Моск. театр. уч-ще. Пению обучалась у итал. певца Бравура. В муз. развитии Р. принимал участие скрипач, дирижёр и комп. А. С. Гурьянов. Решающее влияние на формирование муз. и сценич. дарования Р. оказал А. Н. Верстовский (впоследствии ставший её мужем). Уже во время занятий в уч-ще Р. начала выступать в т-ре, с успехом дебютировала в неск. водевилях, а 6 янв. 1825 на открытии здания Большого т-ра исполнила в прологе «Торжество муз» (с музыкой Верстовского и Алябьева) ответств. роль Калиопы. По окончании уч-ща заняла ведущее положение в т-ре. С равным успехом выступала в операх, водевилях и драм. спектаклях, но в основном считалась «оперною примадонною». Воспоминания современников говорят о высоком артистич. мастерстве Р., о её необычайном успехе в разнообразных по характеру ролях. Р. обладала великолепным драм. сопрано очень широкого диапазона, задушевным по тембру и отличавшимся большой подвижностью. Одушевлённость и страстность игры сочетались у Р. с продуманностью и тщательной отделкой ролей (учила их «на слух» и, прослушав текст, сразу запоминала его. Также на слух разучивала и вок. партии, предварительно сыгранные ей на скрипке или фортепьяно). Музыкальность и эмоциональность исполнения, наряду с ярким сценич. дарованием, выдвинули Р. в число крупнейших рус. оперных артистов 1-й пол. 19 в. Репертуар Р. был огромным; практически исполняла все ведущие сопрановые партии опер, шедших на сценах казённых моск. т-ров в 1825—41. Наибольшим успехом пользовалась в «Аскольдовой могиле»; «Фра-Дьяволо» и «Чёрном домино» Обера, «Швейцарском семействе» Вейгля, «Дон Жуане». Выступала во мн. водевилях. Исключит. признание получили в исполнении Р. «Песня Земфиры» («Старый муж, грозный муж») из музыки Верстовского к инсценировке «Цыган» Пушкина (пост. 1832), песня дочери мельника («По камушкам, по жёлтому песочку») из музыки Алябьева к инсценировке «Русалки» Пушкина (пост. 1838), песни сумасшедшей Фионы, написанные к драме А. А. Шаховского «Рославлев» (пост. 1832; две песни Верстовского, одна — А. Е. Варламова). В последний раз Р. выступала в 1841, а затем в расцвете славы оставила сцену. Она сохранила связь с т-ром, постоянно посещала спектакли, давала советы молодым артистам.

Лит.: Родиславский В., Надежда Васильевна Верстовская (Репина), «Искусство», 1883, № 9; Соловьёв С. П., Двадцать пять лет из жизни московского театра, «ЕИТ», сезон 1902—1903 г., прилож. 1; Надежда Васильевна Репина. (По поводу 35-летия её смерти), там же, прилож. 3; Финдейзен Н., Новые материалы для биографии А. Н. Верстовского, в сб.: Музыкальная старина, вып. 1, СПБ, 1903; Марков П. А., Малый театр тридцатых и сороковых годов, в кн.: Московский Малый театр. 1824—1924, М., [1924], с. 165—244; Аксаков С. Т., Литературные и театральные воспоминания. 1812—1830, в его кн.: Избр. соч., М.— Л., 1949, с. 435—95.
Б. В. Доброхотов.

РЕПРИ́ЗА (франц. reprise, от reprendre — возобновлять). 1) Повторение темы или группы тем после этапа её (их) развития или изложения нового тематич. материала. Однократная Р. создаёт 3-частную схему АВА (где В — развитие начального материала или новый материал) и образует структурную основу простых репризных форм (2- и 3-частной), а также сложной 3-частной и сонатной форм. Неоднократная реприза АВАВА или АВАСА образует основу двойной и тройной 3-частных форм, а также формы рондо, рондо-сонаты.

Большая роль Р. в муз. форме определяется след. фундаментальными принципами: Р., создавая симметрию, выполняет функцию архитектонического, конструктивного скрепления формы; Р., возвращая начальный тематич. материал, подчёркивает его роль как основного, по отношению к к-рому материал среднего раздела (В) получает значение побочного.

Р. не обязательно точно повторяет начальный раздел. Его фактурные изменения создают варьированную Р. (П. И. Чайковский, Ноктюрн cis-moll для фп., ор. 19 № 4). Воспроизведение начального раздела с усилением его экспрессивности ведёт к образованию динамизированной (или динамической) Р. (С. В. Рахманинов, Прелюд cis-moll для фп.).

Р. может воспроизводить начальный материал в др. тональности — так возникает тонально-смещённая Р. (Н. К. Метнер, Сказка f-moll для фп. ор. 26 № 3). Встречается и только тональная Р. без повторения начального тематич. материала (Ф. Мендельсон, «Песни без слов» для фп., № 6). В сонатной форме распространена субдоминантовая Р. (Ф. Шуберт, 1-я часть фп. квинтета A-dur).

Ложной Р. называется момент воспроизведения начальной темы в неглавной тональности в конце ср. части формы, после к-рого начинается подлинная Р. Зеркальная Р. воспроизводит ранее изложенный материал, состоящий из двух или более тем, в обратном порядке (Ф. Шуберт, песня «Прият», схема АВ С ВА).

2) Ранее Р. называли часть формы, отграниченную двумя знаками повторения — ‖ : : ‖ . Название вышло из употребления.

Лит. см. при статье *Форма музыкальная.*
В. П. Бобровский.

РЕСПИ́ГИ (Respighi) Отторино (9 VI или VII 1879, Болонья — 18 IV 1936, Рим) — итал. композитор. Род. в семье музыкантов (дед — органист, отец — пианист). Учился в детстве у отца (фп.), в 1891—99 — у Ф. Сарти (скрипка) в муз. лицее в Болонье, одноврем. (в 1896—1901) там же занимался у Далль'Олио (контрапункт и фуга), Л. Торки и Дж. Мартуччи (композиция). В 1901 Р. приехал на гастроли с итал. оперной труппой (в качестве скрипача оркестра) в Петербург, где в течение 5 месяцев брал уроки у Н. А. Римского-Корсакова (сочинение и оркестровка) и написал орк. пьесу «Прелюдия, хорал и фуга», к-рая стала его дипломной работой в болонском муз. лицее. В 1902 в Берлине занимался композицией под рук. М. Бруха. Выступал как скрипач-солист (с 1899), был первым альтистом в оперном оркестре (1901—03), в 1906 участвовал (как исполнитель на виоль д'амур) в квинтете Б. Муджеллини. Гастролировал во мн. странах Европы, в США, Бразилии в качестве пианиста и дирижёра (исполнял свои соч.). В 1913—36 профессор, в 1924—26 директор консерватории «Санта-Чечилия» в Риме. Мировое признание Р. получил как крупнейший представитель итал. симфонизма (гл. обр. программного), утверждавший в итал. музыке импрессионизм и неоклассицизм. В его творчестве своеобразно сочетались совр. техника письма, красочность оркестровки («Фонтаны Рима», «Пинии Рима», «Римские празднества», «Бразильские впечатления») и тяготение к архаичной мелодике, старинным формам. Ряд соч. Р. написан на темы григорианского хорала («Григорианский концерт» для скрипки, «Концерт в миксолидийском ладу» и 3 пре-



людии на григорианские мелодии для фп., «Дорийский квартет» и др.). Среди его учеников — Э. О. Оливьери Санджакомо (певица и композитор, жена Р., автор работ о нём), В. Риети, Ф. Фаркаш, Дж. Перотти, М. Росси. Р. принадлежат свободные обработки опер «Служанка-госпожа» Перголези, «Женские ухищрения» Чимарозы, «Орфей» Монтеверди и др. соч. старинных итал. композиторов; транскрипции инстр. и вок. соч. итал. композиторов 17—18 вв., оркестровка 5 «Этюдов-картин» Рахманинова, орг. пассакальи c-moll И. С. Баха, а также старинных песен и танцев для лютни («Antiche arie e danze per liuto», 3 сюиты — 1917, 1924, 1932).

Соч.: оперы — Король Энцо (Re Enzo, 1905, т-р «Дель Корсо», Болонья), Семирама (Semirama, 1910, т-р «Комунале», Болонья), Спящая красавица в лесу (La Bella addormentata nel bosco, по сказке Ш. Перро, 1922, т-р «Дей Пикколи», Рим), Бельфагор (Belfagor, 1923, т-р «Ла Скала», Милан), Затонувший колокол (La Campana sommersa, по драм. поэме Г. Гауптмана, 1927, Муниципальный т-р, Гамбург), Мария Египетская (Maria Egiziaca, конц. исп. 1932, т-р «Карнеги-холл», Нью-Йорк; сценическое — 1932, Венеция; также конц. триптих для солистов, хора и камерного оркестра), Пламя (La Fiamma, 1934, Рим), Лукреция (завершена Э. Респиги, 1937, «Ла Скала», Милан); балеты — Венецианское скерцо (Scherzo veneziano, соч. 1909; 1920, т-р «Костанци», Рим), Лавочка чудес (La Boutique fantasque, на основе фп. пьес Россини, 1919, т-р «Альгамбра», Лондон), Волшебные часы (La Pentola magica, на рус. нар. темы, 1921, т-р «Костанци», Рим), Белкис, царица Савская (Belkis' regina di Saba, 1932, т-р «Ла Скала», Милан), Птицы (Gli Uccelli, 1933, т-р «Казино муничипале», Сан-Ремо, по одноим. сюите для орк., сочинённой в 1927); для солистов, хора и орк.— Весна (La Primavera, 1923), Гимн рождеству (Lauda per Nativita del Signore, 1930); для орк.— Ноктюрн (1905), Драматическая симфония (Sinfonia drammatica, 1915), Фонтаны Рима (Fontane di Roma, 1917), Баллада о гномах (Ballata delli gnomidi, 1920), Пинии Рима (I pini di Roma, 1924), Витражи собора (Vetrate di chiesa, 1926), Триптих Боттичелли (Trittico botticelliano, 1927), Бразильские впечатления (Impressioni brasiliane, 1928), Римские празднества (Feste romane, 1929), сюиты: Старинные песни и танцы для лютни (Antiche arie e danze per liuto, перелож. для орк.; 1-я — 1917, 2-я — 1924, 3-я — 1932), Россиниана (1925); для инструментов с орк.— Фантазия для фп. (1907), концерты: для скр. (1922), для фп. (1903, 1924), для гобоя, трубы, скрипки, контрабаса, фп. (со струн. орк., 1934), Осенняя поэма для скр. (1925); струн. квартеты (1907, 1924); пьесы для фп., в т. ч. токката (1928), пьесы для скр., для влч., романсы и песни, в т. ч. на сл. В. Гюго, Г. Д'Аннунцио, М. Метерлинка, П. Б. Шелли, Р. Тагора, арм. поэтов.

Лит. соч.: Orpheus. Iniziazione musicale, Firenze, 1925 (совм. с S. A. Luciani).

Лит.: Крейн Ю., Отторино Респиги, «СМ», 1960, № 8; Григорович В., Предисловие, в изд.: Респиги О., Пинии Рима. Симфоническая поэма. Партитура, М., 1961; Ауэрбах Л., Предисловие, в изд.: Респиги О., Фонтаны Рима. Партитура, М., 1963; его же, Предисловие, в изд.: Респиги О., Римские празднества. Симфоническая поэма. Партитура, М., 1965; Mila M., Ottorino Respighi, «La Revue musicale», 1933, № 135, avril; Marx J., в его кн.: Betrachtungen eines romantischeh Realisten, W., 1946; Respighi E., Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati, [Mil.], 1954; Rensis R. de, Ottorino Respighi, Torino, 1935 (2 доп. изд., пер. на франц. яз., Brux., 1957); Rinaldi M., Ottorino Respighi, «Musica d'Oggi», 1961, p. 146—57; Rossellini R., Il teatro di Respighi, там же, p. 158—61; Rostand C., Ottorino Respighi e la musica strumentale, там же, p. 162—64; O. Respighi. Catalog delle opere, Mil., 1965. *Е. М. Гордеева.*

РЕСПОНСО́РИЙ (позднелат. responsorium, от лат. respondeo — отвечаю) — в католич. богослужении повторяющаяся строфа (рефрен), к-рую община поёт в ответ на строфу, исполненную солистом (священником), а также обозначение самого песнопения, складывавшегося из чередования реплик солиста и хора. Т. о., Р. родствен *антифону*, где чередуются два хора или две части хора. Р. применялся в христ. богослужении с древнейших времён. В мессе (missa proprium) Р. являются *градуал*, *аллилуйя*, порой и *трактус*; Р. входит и в др. католич. богослужения, напр. в т. н. оффициум (offizium) — освящение протёкших дня и ночи. Различают «продлённый Р.» (responsorium prolixum, responsorium modulatum), обычно богатый мелизмами, и «короткий Р.» (responsorium breve) с лаконичной поэтич. строфой и простой силлабич. мелодией. В нек-рые Р., помимо повторяющихся строфы и рефрена, включается т. н. доксология — песнопение, восхваляющее триединство бога. Зачастую в разл. Р. исполняются варианты одной и той же мелодии.

РЕСПУБЛИКА́НСКАЯ РУ́ССКАЯ ХОРОВА́Я КАПЕ́ЛЛА (Академическая им. А. А. Юрлова). Создана в 1919 в Москве как Первый гос. хор; после реорганизации в 1942 получила совр. наименование (с 1966—академическая, с 1973 — им. А. А. Юрлова). Первым руководителем хора был И. И. Юхов, затем— А. С. Степанов (1943—49 и 1952—1958), К. М. Лебедев (1949—51), А. В. Преображенский (1951—52). В 1958—73 капеллу возглавлял А. А. Юрлов. За эти годы она достигла творч. расцвета, стала подлинно нац. хором, развивающим лучшие традиции рус. хор. пения. Юрлов обновил и расширил состав хора, его репертуар; программы обрели большую целенаправленность, в них вошли произв. крупных форм. С 1973 капеллой руководит засл. деят. иск-в РСФСР Ю. В. Ухов.

В программах капеллы широко представлены старинные, классич. и совр. произв. Исполняются нар. обрядовые, календарные, бытовые песни, соч. В. П. Титова, М. С. Березовского, А. Л. Веделя, Д. С. Бортнянского, произв. сов. композиторов — С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Г. В. Свиридова и др. Капеллу отличает безукоризненный ансамбль (чему способствует тонкий подбор голосов по принципу тембровой окраски). Хор добивается яркого раскрытия образа, органичной связи слова и музыки. С большим мастерством исполняются как хор. миниатюры, так и монументальные произв., среди к-рых «Патетическая оратория», «Поэма памяти Сергея Есенина» Свиридова, оратория «Ленин в сердце народном» Щедрина, «Колокола» Рахманинова, Реквием Верди. Капелла часто выступает с Гос. симф. оркестром, с Большим симф. оркестром Центр. телевидения и радиовещания, с оркестром Моск. филармонии. Ми. произв., исполненные капеллой, записаны на Всесоюзном радио, выпущены грампластинки с их записью (пластинки франц. фирм получили высшую награду — «Золотой Орфей»).

Коллектив капеллы — один из инициаторов и постоянных участников Ленинских фестивалей, к-рые проходят в городах Поволжья, Сибири и Дальнего Востока. Капелла выступает в городах Сов. Союза и за рубежом (Польша, ГДР, ФРГ, Чехословакия, Италия, Франция, Болгария, Великобритания, Греция, Япония). Награждена орденом Трудового Красного Знамени (1969).

Лит.: Локшин Д. Л., Замечательные русские хоры и их дирижёры, М., 1963; Танаев Н., Республиканской капелле — полвека, «МЖ», 1969, № 16. *М. Ю. Коноплёва.*

РЕФРЕ́Н (франц. refrain — припев) — термин, введённый для обозначения повторений окончания строфы (одной или неск. строк, порой и одного слова) в песенных формах 12—16 вв. Такие Р. характерны для *баллад*, франц. *рондо*, *виреле*, итал. *вилланеллы* и *фроттолы*, исп. *вильянсико*, использовались также в *лаудах*, *кантатах* и др. Р. широко применялись и в позднейших песенных формах. В сов. музыковедении в этом смысле используется термин *припев*, тогда как термин «Р.» применяется почти исключительно для обозначения темы инстр. или вок. произв., проходящей не менее 3 раз и композиционно его скрепляющей. В рондо это гл. тема, проведения к-рой создают его общий структурный каркас. В рондообразных формах это также неоднократно звучащая тема. Р. иногда принимает облик лейттемы (см. *Лейтмотив*), проведения к-рой связаны с воплощением особо важной идеи; лейттема подчиняет себе развитие остального тематич. материала или по крайней мере оказывает на него существ. воздействие. Примером может служить фанфарная тема вступления в 1-й части 4-й симфонии Чайковского. Когда одна из тем муз. произв. (особенно крупного) становится Р., это не только её выделяет, но и способствует структурному единству целого.

Лит. см. при статьях *Рондо* и *Форма музыкальная*.
В. П. Бобровский.

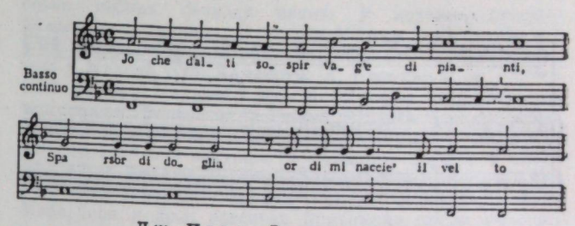
РЕ́ФУС (Rehfuss) Хейнц (р. 25 V 1917, Франкфурта-Майне) — швейц. певец (низкий баритон). Пению учился у отца — певца Карла Р., контрапункту — у П. Беннера, оперной режиссуре — у О. Эрхардта. В 1937—38 пел и одноврем. работал художником в т-рах швейц. городов Биль и Золотурн, в 1938—39 пел в гор. т-ре Люцерна. В 1940—52 был ведущим солистом (ок. 80 партий) гор. т-ра в Цюрихе. С 1952 гастролирует в Милане, Париже, Монте-Карло, Барселоне, Флоренции, Венеции, Эдинбурге и др., выступает и как конц. певец; участвует в исп. ораторий на междунар. муз. фестивалях, пропагандирует совр. камерную музыку. В камерном репертуаре Р.— песни М. П. Мусоргского, И. Брамса, Х. Вольфа, Ф. Мартена и др. Р.— руководитель курсов высшего вок. мастерства в летней муз. школе в Дарлингтоне, преподавал на летних курсах новой музыки в Дармштадте (1947—64). Профессор по классу пения в Монреале (с 1961), рук. вок. и оперных классов Гос. ун-та в Буффало (штат Нью-Йорк; с 1965), внештатный профессор Истменской школы музыки в Рочестере (штат Нью-Йорк; с 1970). Голос Р. отличается красивым тембром. Участвовал в записанных на грампластинки исполнениях «Страстей по Матфею» и «Страстей по Иоанну», «Рождественской оратории», мессы h-moll И. С. Баха, «Мессии» Г. Ф. Генделя, 9-й симфонии и оперы «Фиделио» Л. Бетховена и др. (нек-рые из этих грамзаписей получили 1-е премии). Партии: Мефистофель, Борис Годунов, Дон Жуан; Доктор Шён («Лулу» Берга), Голо («Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси), Царь Эдип («Царь Эдип» Стравинского) и др. *И. А. Слепнёв.*

РЕЧИТАТИ́В (итал. recitativo, от recitare — декламировать; франц. recitatif, нем. Rezitativ, англ. recitative)— род вок. музыки, осн. на стремлении приблизиться к естеств. речи. Однако это неизбежно носит условный характер, т. к. свободное интонирование речи не может быть точно воспроизведено в системе фиксированного муз. строя и регулярного ритма (см. *Интонация*). Основные интонации речитатива являются муз. аналогией наиболее характерных и устойчивых речевых интонаций (напр., вопроса, восклицания, обращения и пр.). Подобно своим речевым прообразам, они сочетают в себе черты типовые и индивидуальные, отражая не только общий характер речевого высказывания, но часто и очень тонкие эмоц. оттенки. Фразировка и ритмика Р. определяются синтаксич. структурой текста и распределением речевых акцентов. Тематич. повторность, симметрия не характерны для Р.

Истоки Р. уходят в глубь времён: в муз.-речевые жанры нар. искусства (напр., эпич. песни разл. народов) и в древнейшие жанры проф. иск-ва (напр., литургич. псалмодия).

Р. в собств. смысле слова возник в связи с рождением оперы и близких к ней монодич. жанров. Новый род вок. музыки мыслился его создателями — деятелями Флорентийской камераты — как возрождение напевной декламации антич. трагедии. В ранних операх Р., чередуясь с более напевными хоровыми или сольными эпизодами, занимал осн. место, иногда достигая большой драматич. выразительности (К. Монтеверди). Декламационность в Р. не противопоставлялась напевности, что отражено в термине recitare cantando (напевно декламировать), применённом Марко да Гальяно в предисловии к опере «Дафна». Сопровождение Р. записывалось в виде basso continuo (см. 1-й пример на колонке 606).

Мелодич. и декламационное начала, объединённые в ранних образцах Р., с течением времени обособились: каждое стало выполнять в опере свои функции. Осн. муз. содержание сосредоточилось в ариях, выражающих чувства героя, но статичных в драматич. отношении. Развитие действия в диалоге или повествование о к.-л. событиях стало функцией Р. В конце 17 в.
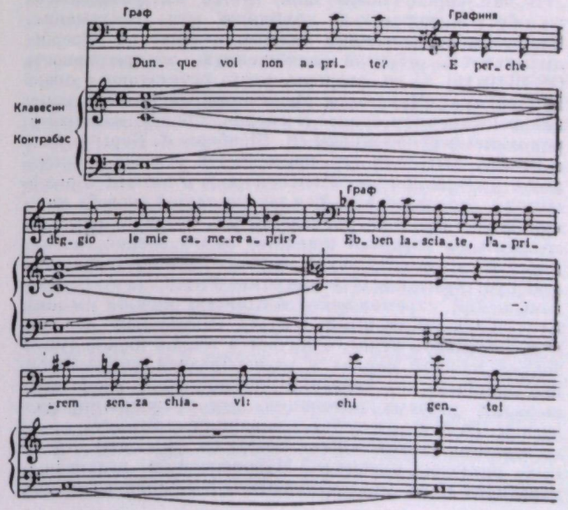


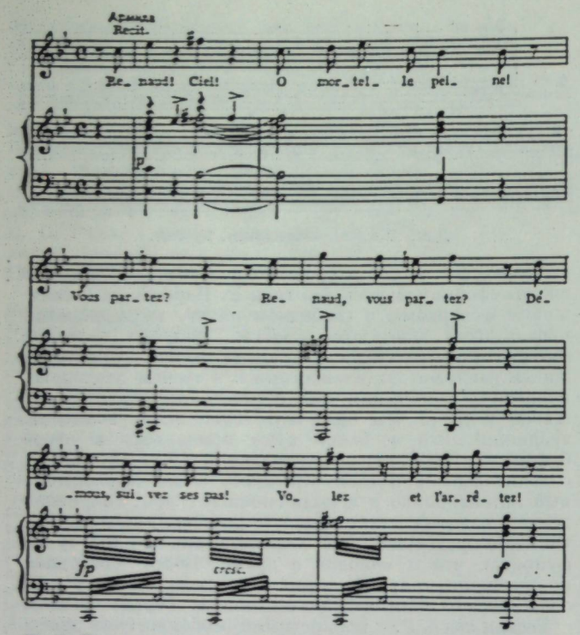
Дж. Пери. «Эвридика», пролог.

в творчестве композиторов неаполитанской оперной школы сформировались два типа Р. Первый, исполнявшийся «говорком», в свободном ритме, поддержанный протянутыми аккордами чембало, получил название secco («сухой»). Такой Р., схематически записывавшийся равными длительностями и в тесном диапазоне, в сценич. исполнении мог обретать выразительность живой речи (о чём свидетельствует итал. исполнит. традиция). Это особенно ярко проявилось в опере буффа, где тип Р. secco сохранился до 19 в. Др. тип Р., с точно фиксированной ритмикой, более выразительный интонационно и исполнявшийся с орк. сопровождением, назывался accompagnato (аккомпанированным). Он часто предварял арию, выполняя вместе с ней ту же функцию, что и монолог в драме. Более свободная по сравнению с арией форма позволяла передать в Р. сложные психологические состояния, борьбу чувств.

Тесная связь Р. с конкретными особенностями языка и интонациями речи обусловила значит. отличия его в отдельных нац. школах. Р. ранних франц. опер (Ж. Б. Люлли) формировался под влиянием структуры франц. силлабич. стиха и речевой манеры франц. классицистской трагедии. Р. в кантатно-ораториальных соч. И. С. Баха (особенно в «Страстях по Иоанну») намного опережает оперу своего времени интонац. разнообразием, драматизмом, реалистичностью. Большое внимание Р. уделяли два великих оперных реформатора 18 в.: К. В. Глюк и В. А. Моцарт, особенно первый. В его зрелых операх сглаживаются различия между двумя традиц. типами Р. и даже в Р. типа secco сопровождение поручается оркестру. Особо важное место Глюк отводит Р. accompagnato, к-рый иногда превращается в ариозо или свободно построенную моно-

В. А. Моцарт. «Свадьба Фигаро», действие 2-е, № 14 (recitativo secco).
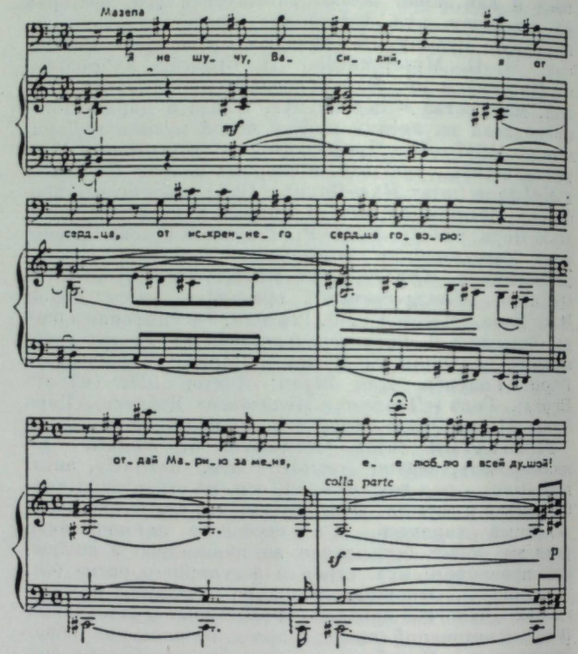




К. В. Глюк. «Армида», действие 5-е, сцена 4-я (recitativo accompagnato).

логич. сцену с детально разработанной орк. партией, раскрывающей эмоциональный подтекст.

В 19 в. в связи с постепенным перерастанием оперы в муз. драму, а «номерной» композиции — в композицию «сквозного развития» Р. становится существенным муз.-драматургич. элементом. Речитативный принцип проникает в арии и даже в ансамбли. Вок. партии в муз. драмах Р. Вагнера представляют собой мелодизированный Р., свободно переходящий в ариозные эпизоды. Осн. муз. содержание сосредоточено в них в симфонизированной орк. партии. Яркие образцы драматич. Р.-ариозо нередки у Дж. Верди, особенно в поздних операх («Отелло»). У него же находим и блестящие примеры Р.-«говорка» в лучших традициях оперы буффа («Фальстаф»).

В зап.-европ. опере кон. 19—20 вв. развиваются гл. обр. вагнеровские принципы муз. декламации. При этом речитативные интонации зачастую гиперболизируются, обретая повышенную экспрессивность (Р. Штраус). С др. стороны, чисто речитативная опера К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» написана в изысканном камерном стиле. В сценич. произв. композиторов новой венской школы (А. Шёнберг, А. Берг) наряду с Р. или вытесняя его применяется речевая декламация с уточнённой звуковысотностью и ритмом (Sprechstimme, Sprechgesang). Для записи такого способа интонирования применяется особый род нотации: крестики со штилями (крестик ставится вместо нотной головки и указывает высоту звука, штиль — его длительность).

В рус. музыке особое внимание Р. уделял А. С. Даргомыжский, стремившийся к единству музыки и слова. Его опера «Каменный гость», написанная целиком в речитативном стиле, отличается тонкой индивидуализацией каждой партии и разнообразием декламационных приёмов: от «говорка» до широкого распевания выразит. речевых интонаций. Эту традицию продолжил М. П. Мусоргский, создавший речитативную оперу на прозаич. текст («Женитьба»). От фиксации отдельных речевых интонаций Мусоргский в дальнейшем переходит к их муз. обобщению, расширяя возможности Р. путём использования элементов нар. муз. речевых жанров (прибаутки, причеты, эпич. сказы) и стремясь к «мелодии, творимой говором человеческим». Элементы нар.-эпич., былинного Р. развивал и Н. А. Римский-Корсаков («Садко», «Сказание о граде Китеже и деве Февронии»). В операх П. И. Чайковского особенно широко и разнообразно применяется Р.-ариозо, к-рому композитор придавал форму то интимного «речитатива-беседы» (Б. В. Асафьев), то ярко драматического монолога.



П. И. Чайковский. «Мазепа», действие 1-е. № 5.

В сов. опере особое мастерство в сфере Р. проявлял С. С. Прокофьев, создавая меткие и яркие «интонационные портреты». Не менее характеристичны Р. в операх Д. Д. Шостаковича, к-рому не чужд и метод сатирич. гиперболизации речевых интонаций. В совр. сов. опере наряду с Р. применяются и др., близкие к нему муз.-реч. типы интонирования: Sprechgesang, мелои ритмодекламация.

Р. используется и в камерной вок. музыке, чаще всего в жанре баллады (Ф. Шуберт) или драматизированной песни-сценки (Даргомыжский, Мусоргский). Отдельные элементы речитативной декламации можно встретить в самых певучих, мелодичных произв. Подражание «говорящим» интонациям и свободному ритму Р. используется и в инстр. музыке (фантазия из цикла «Хроматическая фантазия и фуга» Баха, финал 9-й симфонии Бетховена, «Речитатив и романс» во 2-м квартете Шостаковича).

Лит.: Друскин М., Вопросы музыкальной драматургии оперы, Л., 1952; Ярустовский Б., Драматургия русской оперной классики, М., 1952; Реформатский А., Речь и музыка в пении, в сб.: Вопросы культуры речи, вып. 1, М., 1955; Оголевец А., Слово и музыка в вокально-драматических жанрах, М., 1960; его же, Вокальная драматургия Мусоргского, М., 1966; Доливо А., Речитативы в вокальном искусстве, в сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 3, М., 1962; Васина-Гроссман В., Музыка и поэтическое слово, ч. 1, Ритмика, гл. 2, М., 1972; Rousseau J.-J., Récitatif, в его кн.: Dictionnaire de musique, P., 1768 (рус. пер. в кн.: Материалы и документы по истории музыки, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, т. 2, М., 1934, с. 79—81; Rolland R., L'opéra au XVII siècle en Italie — Les origines de l'opera allemand — L'opera anglais au XVII^e siècle, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire..., v. 2—3, P., 1913 (рус. пер.— Роллан Р., Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии, М., 1931); Spitz Ch., Die Entwicklung des «Stile Recitativo», «AfMW», 1921, Jahrg. 3; Borrel E., L'interprétation de l'ancien récitatif français, «RM», 1931, v. 12, p. 13—21; Wilson S., The recitatives of the St. Mathew Passion, «ML», 1934, v. 16, № 3; Westrup J. A., The nature of recitative, «Proceedings of British Academy», 1956, p. 27—43; Melchert H., Das Rezitativ der Kirchenkantaten J. S. Bachs, Fr./M., 1958 (Diss.); Downes E. O. D., Secco recitative in early classical opera seria (1720—80), «JAMS», 1961, v. 14, № 1; Neumann Fr. H., Die Ästhetik des Rezitativs, Straßburg — Baden-Baden, 1962 (лит.); Wolf H. Chr., Die Sprachmelodie in alten Opernrezitativ, «Händel-Jahrbuch», Bd 20, Lpz., 1963.

В. А. Васина-Гроссман.

РЕЧМЕ́НСКИЙ Николай Сергеевич [10(22) XII 1897, Москва — 23 X 1963, там же] — сов. композитор и фольклорист. Засл. деят. иск-в Чеч.-Ингуш. АССР (1940). В 1927 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у Р. М. Глиэра. Преподавал теоретич. предметы в Воскресной консерватории (один из её основателей, 1927), в Муз. уч-ще им. Окт. революции (1927—38). В 1938—40 записывал и обрабатывал чеч. и ингуш. песни («Чечено-ингушские народные мелодии, запись и обработка для фортепиано», М., 1939; «Чеченские и ингушские народные мелодии и песни для голоса, хора и народных инструментов», М., 1962). В 1941 был во фронтовой бригаде, создавал песни на слова бойцов. В 1942—43 худ. рук. Моск. обл. филармонии; в 1947—49 зав. редакцией Музгиза. Автор учебных пособий: «Первоначальная школа игры на баяне» (М., 1949, ²М.—Л., 1950, ³М.—Л., 1951), «Как играть на баяне или аккордеоне по нотам, написанным для фортепиано» (М.—Л., 1951), «Самоучитель игры на баяне» (М., 1951, ² 1952, ³ 1956), «Массовые музыкальные народные инструменты» (М., 1953, ² 1956), «Оркестр русских народных инструментов» (справочник, М., 1956, ² 1963).

Соч.: оперы — Пир во время чумы (по А. С. Пушкину, либретто Р., 1927), Броненосец «Потёмкин» (1933); для орк.— 2 симфонии (1927, 1930), Чеченская сюита (1939), Русская сюита (1943), поэмы Буревестник (по М. Горькому, 1935), Памяти Асланбека Шерипова (1939), Ингушская увертюра (1940), Старинный чеченский марш (1960), Ингушское интермеццо (1961); для орк. рус. нар. инструментов — Русская увертюра (1947), фантазия на темы 2 рус. нар. песен (1947), сюита-фантазия на рус. темы (1949), фантазия на темы оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» (1952), сюита на темы чеч.-ингуш. нар. мелодий (1960), концерт для балалайки и орк. рус. нар. инструментов (1958), концерт для баяна и орк. рус. нар. инструментов (1956); камерные ансамбли — струн. трио на рус. темы (1943); струн. квартет на чеч.-ингуш. темы (1939); песни — для хора без сопр., в т. ч. Казачья молодёжная (сл. П. Д. Дружинина, 1942), Крепи, Советская наша держава (сл. В. И. Лебедева-Кумача, 1945); хоры для голоса с фп. и др.

Лит. соч.: Музыкальная культура Чечено-Ингушской АССР, в кн.: Музыкальная культура автономных республик РСФСР, М., 1957; Встречи с М. Пятницким, «СМ», 1961, № 3, и др.

Лит.: Седых Ф., Юбилей Н. Речменского, «МЖ», 1958, № 2.

М. Ф. Леонова.

РЕШЁТИН Марк Степанович (р. 15 II 1931, Москва) — сов. певец (бас). Нар. арт. РСФСР (1972). Чл. КПСС с 1961. В 1956 окончил Моск. консерваторию по классу пения у В. М. Политковского. В 1956—77 солист Большого театра. В 1966 стажировался в т-ре «Ла Скала» (Милан). Партии: Пимен, Сусанин, Гремин; Князь Юрий («Сказание о граде Китеже»), Мефистофель, Дон Базилио, Филипп II и др. В 1967 исполнил партию Досифея в премьере оперы М. П. Мусоргского «Хованщина» на сцене т-ра «Ла Скала». Гастролирует за рубежом (Италия, Франция, ГДР, Чехословакия, Польша, Австрия, Болгария, Венгрия).

В. И. Зарубин.

РЕ́ШКЕ (Reszke), семья польских певцов. Ян Мечислав Р. (14 I 1849 или 1850, Варшава — 3 IV 1925, Ницца) — оперный певец (сначала баритон, затем лирико-драм. тенор). Брат Эдварда и Юзефины Решке. Пел в хоре мальчиков Варшавского собора. Учился пению у матери (предположительно, певица Э. Решке-Уфиярская), затем — у Ф. Чаффеи в Варшаве. Совершенствовался (как баритон) в Милане у Ф. Ламперти, А. Котоньи и др., затем (как тенор) в Париже у Дж. Б. Сбрильи. Дебютировал под именем Джованни ди Решке в 1874 в т-ре «Фениче» в Венеции в партии Альфонсо («Фаворитка» Доницетти). До 1876 пел ведущие баритоновые партии в оперных т-рах Италии, Франции, Великобритании. С 1879 стал петь теноровые партии (Роберт, «Роберт-Дьявол» Мейербера и др.), завоевав признание после участия в парижской премьере «Иродиады» Массне (1884). В 1884—87 солист «Гранд-Опера» в Париже, где исполнил ряд гл. партий в операх Ж. Массне (Сид в одноим. опере), Ш. Гуно (Ромео в «Ромео и Джульетте»), Дж. Верди (Радамес в «Аиде») и др. Гастролировал в Лондоне (неоднократно, с 1874), Чикаго (1891—1901), Нью-Йорке (в «Метрополитен-опера» выступал в течение 11 сезонов; с особым успехом — в партии Лоэнгрина), в Петербурге (совм. с братом в 1890—91 и 1897—98). Оставил сцену в 1905. До 1919 жил в Париже, преподавал; был известным вок. педагогом. Р.— один из наиболее выдающихся теноров 2-й пол. 19 в. Обладал гибким, подвижным голосом металлич. тембра, баритональным по окраске, густым и сочным. В лучших из созданных им образов (гл. обр. в вагнеровских муз. драмах) проявлялись характерные для Р. романтич. приподнятость и полнота чувств. Партии: баритоновые — Фигаро («Севильский цирюльник»), Валентин («Фауст»), Невер («Гугеноты»), Граф («Свадьба Фигаро»); теноровые — Тристан («Тристан и Изольда»), Вальтер («Нюрнбергские мейстерзингеры»), Рауль («Гугеноты»), Хосе и др.

Эдвард Р. (22 XII 1853, Варшава — 25 V 1917, деревня близ Ченстохова) — оперный певец (бас). Учился у матери и брата, у Ф. Чаффеи в Варшаве, затем у Ф. Колетти и др. итал. педагогов в Неаполе и Милане. Дебютировал в «Театре Итальен» в Париже (Амонасро, «Аида», 1876). Гастролировал в Турине, Милане, Лиссабоне, Лондоне, Чикаго, Петербурге, неоднократно выступал в Варшаве (1893, в 1903 с братом). С 1891 солист «Метрополитен-опера». В 1907 основал школу пения в Лондоне. С 1909 жил в своём имении под Варшавой, выступал как конц. певец в польских городах. Голос Р. отличался огромным диапазоном, богатством оттенков звучания. С особым успехом выступал в «Фаусте» и в муз. драмах Р. Вагнера. Партии: Ленорелло; Сен-Бри («Гугеноты»), Граф («Сомнамбула»), Хаген («Сигурд» Рейера), Король и Рамфис («Аида»); Ганс Сакс, Король Марк и Курвенал, Хаген («Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тристан и Изольда», «Гибель богов» Р. Вагнера).

Юзефина Р.-Кронеберг (4 VI 1855, Варшава — 22 II 1891, там же) — оперная певица (меццо-сопрано). Училась у матери в Варшаве, затем у Г. Ниссен-Саломан в Петербурге. Дебютировала в Венеции в 1874. Была солисткой оперных т-ров в Париже (1875—78) и Лондоне (1879—82). Гастролировала в Мадриде, Лиссабоне, Нью-Йорке, Лондоне. После 1884 изредка пела в «Т-ре Велький» в Варшаве, выступала в концертах как камерная певица с исп. лирич. песен С. Монюшко, В. Желеньского и др. польских композиторов. Партии: Аида, Иродиада («Иродиада» Массне), Миньон («Миньон») и др.

Лит.: Curzon H. de, Les gloires du chant: Jean de Reszke, «Lyrica», 1925, mars; Leiser C., Jean de Reszke and the great days of opera, L., 1933; Reiss J., Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki, Warsz., 1948, s. 14; Ewen D., Encyclopedia of the opera, N. Y., 1955.

З. Лисса.

РЗАЕВ Азер Гусейнович (р. 15 VII 1930, Баку) — сов. композитор. Засл. деят. иск-в Азерб. ССР (1972). Чл. КПСС с 1962. В 1953 окончил Азерб. консерваторию по классу композиции у Б. И. Зейдмана и по классу скрипки у С. Л. Бретаницкого и А. Амитона;

с этого же года ведёт в консерватории класс камерного ансамбля (с 1977 профессор). С 1972 директор Азерб. т-ра оперы и балета. Центр. место в творчестве Р. занимают инстр. произведения.

Соч.: оперетта — Путешествие Гаджи Керима на луну (Баку, 1962); для орк. — 2 увертюры (1950; Праздничная, 1960), поэма Памяти отца (для камерного орк., 1966); для инструмента с орк.— 2 концерта для скр. (1953, 1956), концерт для фп. (детский, 1964), поэмы Насими (для бастара и чтеца, 1973), для альта (1976), для органа и литавр (с камерным орк., 1970); камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. и фп. (1963), фп. трио (1950), струн. квартет (1954, 2-я ред. 1964); пьесы для фп.; романсы и песни; музыка к драм. спектаклям и кино.

Лит.: Абезгауз И., Азер Рзаев, М., 1958.

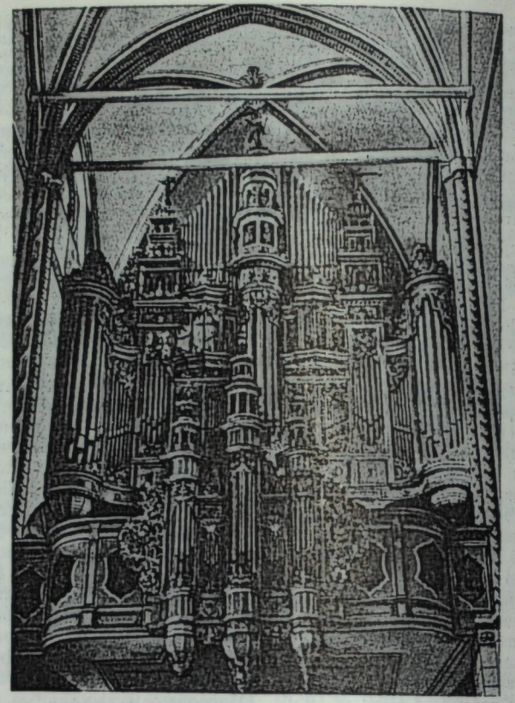
Э. А. Абасова.

«RIVISTA MUSICALE ITALIANA» («Ривиста музика́ле итальяна») — итал. муз. журнал. В 1894—1932 выходил в Турине, в 1932—67 — в Милане (до 1932 1 раз в квартал; в 1936—43 1 раз в 2 месяца; в 1946—55 1 раз в квартал). Основатель и первый гл. ред. Л. Торки, с 1936 гл. ред. Ф. Торрефранка. «R. m. i.» включал статьи, хронику муз. жизни, рецензии, рекламу (преобладала итал. тематика). С 1967 журнал стал издаваться в Риме под назв. «Nuova rivista musicale italiana» (до 1971 выходил 1 раз в 2 месяца, с 1972 1 раз в квартал). Гл. ред. Л. Пинцаути, редколлегия — Ф. Д'Амико, Р. Джацотто, К. Лупо, А. Мантелли, М. Мила, Р. Влад. Публикует проблемные статьи, рецензии, обзоры заруб. музыковедч. журналов и др. В журнале сотрудничали известные композиторы, музыковеды, критики и исполнители Италии и др. стран, в т. ч. Л. Даллапиккола, Л. Берио, Л. Ноно, С. Бусотти, Ф. Донатони, Дж. Гавацценни, Р. Лейбовиц, А. Пуссер, Д. Шнебель, Я. Мейеровиц, Ф. Блуме, Дж. Ланца Томази, Д. Фишер-Дискау, К. Г. Феллерер, Ф. Лесюр, Й. Руфер, Д. де Паоли, Г. Пьямонте, Дж. Стефани и др.

М. С. Шарова.

РИГА — столица Латвийской ССР, крупный экономич. и культурный центр СССР. 816 тыс. жит. (1977). Осн. в 1201 на месте древнего поселения. В средние века опорный пункт агрессии нем. феодалов-крестоносцев в Прибалтике. Один из ганзейских городов (с 1282). Древнейшие сведения о муз. жизни Р. относятся к 13 в. В 1205 в Р. состоялось исполнение ср.-век. литургич. драмы. При построенном в 13 в. рижском Домском соборе с 1240 имелась певч. капелла; григорианскому пению обучали в Домской школе, ученики к-рой пели в капелле. В 14—17 вв. славились рижские гор. музыканты (неск. трубачей и тромбонистов в кон. 17 в. вызвал для своего двора Пётр I). В 1530 в Р. вышел первый сборник лютеранских песнопений на нем. яз., в 1587 — на латыш. яз.; более полный сборник на латыш. яз. издан в 1615 первым рижским книгоиздателем Н. Моллиным.

В кон. 17 в. в Р. возникло Об-во любителей инстр. музыки (*Коллегиум музикум*), одним из участников к-рого был И. Фишер, известный нем. композитор и скрипач, ученик Ж. Б. Люлли. В 18 в. центрами орг. музыки стали церкви, где начиная с 14 в. (и особенно с 16 в.) были установлены большие органы (современные существуют с 18—19 вв.). В Р. работали: композитор и органист И. В. Медер (в 1700—19), композитор, органист и клавесинист, ученик И. С. Баха, видный представитель раннего классицизма И. Г. Мютель (в 1753—88), композитор и органист Г. Ф. Телеман (в 1773—1828) и др. Они развивали традиции нем. орг. школы. Открытые симф. концерты с 1753 давала капелла мецената О. Фитингхофа, в к-рой играли и его крепостные латыш. музыканты. В 1760 было создано Рижское муз. об-во, проводившее регулярные симф. и камерные концерты. В 1803 исполнялись оратории Й. Гайдна «Сотворение мира» и «Времена года». В 1764—69 в Р. жил нем. философ-просветитель и писатель И. Г. Гердер, включивший в свой сб. «Народные песни» (1778—79) и латыш. песни.



Рига. Орган Домской церкви (с нач. 1960-х гг. — Домский концертный зал). 1884.

С 17 в. в Р. давали представления группы комедиантов (к сер. 18 в. их выступления становятся постоянными). С 1772 ставились оперные и балетные спектакли, в 1777 гастролировала итал. оперная труппа И. Чезари. В 1782 Фитингхоф основал в Р. в специально построенном здании (ныне Б-ка АН Латв. ССР) постоянный т-р с драм. и оперной труппами. Солистами были гл. обр. артисты, приглашённые из нем. т-ров. Репертуар оперной труппы т-ра составлялся в основном из франц. и итал. комич. опер, опер-буффа и нем. зингшпилей. В кон. 18 в. т-р поставил оперы В. А. Моцарта «Похищение из сераля» (1785), «Волшебная флейта» (1797), «Дон Жуан» (1799), положив начало моцартовской традиции на рижской сцене, в 1818 была осуществлена пост. «Фиделио» Бетховена. В 1798 в Р. гастролировала русская оперная труппа из Петерб. придв. т-ра (опера «Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского), в 1800, 1805, 1809 и 1811 — польские оперные труппы из Вильнюса. В 1832—43 (с небольшим перерывом) дирижёром рижской оперной труппы был Г. Дорн, в 1837—39 — молодой Р. Вагнер, им пост. оперы Моцарта, К. М. Вебера, Л. Керубини, Э. Н. Мегюля, Ф. Обера, В. Беллини, Дж. Россини, Дж. Мейербера и др. С оркестром т-ра Вагнер давал также регулярные симф. концерты. Рижская оперная сцена была одной из первых, где создалась традиция исполнения вагнеровских опер, сохранившаяся в латыш. оперном т-ре. В 1849 в Р. под рук. дирижёра и композитора К. Крейцера была пост. его опера «Ночной лагерь в Гранаде». Здесь выступали известные певцы В. Шрёдер-Девриент (1847), Й. А. Тихачек (1861) и др., артисты балета Лола Монтес (1844), М. Петипа (1863). В 1857 состоялись гастроли итал. балетной труппы Де Паскуалиса, в 1861 — итал. оперной труппы А. Лорини из Берлина и др. В 1863 был открыт новый (нем.) городской т-р (арх. Л. Бонштедт). В 1882 т-р сгорел, восстановлен в 1887 (ныне — здание Латв. т-ра оперы и балета). В 1898—1900 дирижёром был Б. Вальтер, в 1909—11 — Ф. Буш. В 1-е десятилетие 20 в. репертуар составляли в основном малозначит. оперетты и оперы, но к столетию со дня рождения Р. Вагнера (в 1913) т-р пост. тетралогию «Кольцо нибелунга», «Тристана и Изольду» и др. Оркестр т-ра давал также регулярные симф. концерты. В начале 1-й мировой войны 1914—18 т-р прекратил существование. С кон. 80-х гг. 19 в. в Р. проводились постоянные гастроли рус. оперных трупп с обширным репертуаром, особенно рус. оперной классики. Эти спектакли находили широкий отклик у латыш. общественности, расширяли её муз. кругозор, влияли на развивающееся латыш. оперное исполнительство.

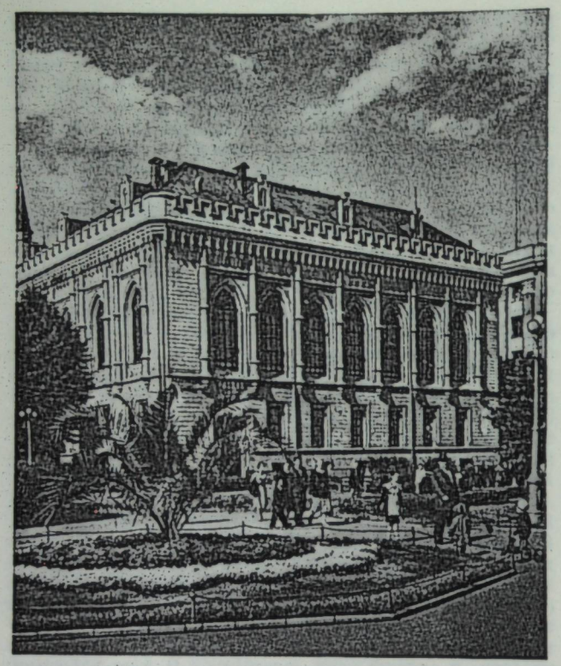
В 1-й пол. 19 в. в Р. концертировали мн. крупнейшие музыканты, в их числе: пианисты — Дж. Филд, М. Шимановская, С. Тальберг, Ф. Лист (1842), Клара Шуман (1844); скрипачи — П. Роде, П. Байо, Ф. Давид, У. Булль, А. Вьетан; виолончелисты — Б. Ромберг, Ф. Серве; певицы — А. Каталани (1820), Г. Зонтаг (1830) и др. Большим событием был авторский симф. концерт Г. Берлиоза (1847). Во 2-й пол. 19 в. активное участие в муз. жизни города принимал В. Бергнер, органист Домского собора, основатель Баховского об-ва в Р. (1864). В 1884 нем. фирмой «*Валькер*» был построен новый орган в Домском соборе (в то время крупнейший в мире; 127 регистров, 6826 труб). На торжеств. открытие органа Ф. Лист написал хоральную прелюдию «Nun danket Alle Gott». В 1910—14 активную деятельность развил Рижский симф. оркестр под рук. Г. Шнеефогта. С оркестром работал также латыш. дир. А. Бобковиц; дирижировали гастролёры — Б. Вальтер (1910), Ф. Вейнгартнер (1911), Я. Сибелиус (дал 3 авторских концерта в 1911), Н. Малько (1912), Э. Мелартин (1912) и др. На летних симф. концертах на Рижском взморье выступали оркестр Варшавской филармонии под рук. Г. Фительберга, оркестры из Берлина. Муз. жизнь Р. в кон. 19— нач. 20 вв. обогащалась многочисл. гастролями известных артистов. В этот период здесь концертировали: пианисты — А. Н. Есипова, Э. д'Альбер, С. В. Рахманинов, Ф. Бузони, В. Ландовска; скрипачи — П. Сарасате, Л. С. Ауэр, Б. Губерман, Э. Изаи, Ф. Крейслер; виолончелисты — К. Ю. Давыдов, А. В. Вержбилович; певцы — Д. М. Леонова, Ф. И. Шаляпин, М. Зембрих, Л. В. Собинов, М. Баттистини и др. К сер. 19 в. в Р. стала интенсивно развиваться нац. муз. жизнь. Первыми крупными её проявлениями были общелатышские праздники песни (см. *Певческие праздники*). Они собирали тысячи исполнителей. 1—3-й и 5-й проходили в Риге (1873, 1880, 1888, 1910), 4-й — в Елгаве (1895). Основывались мн. латыш. хоры, крупнейшими из к-рых были смешанные и муж. хоры Рижского латыш. певч. об-ва (1879). В развитии латыш. муз. культуры значит. роль сыграла Муз. комиссия Рижского латыш. об-ва (осн. 1888), издававшая латыш. муз. лит-ру, науч. труды по музыке, организовывавшая концерты латыш. музыки, муз.-фольклорные экспедиции. В Муз. комиссии активно работали видные латыш. комп. А. А. Юрьян, Я. Витол и др. С 80-х гг. 19 в. стал формироваться латыш. муз. т-р, на сценах латыш. драм. т-ров ставились зингшпили, оперетты, оперы; драм. сцена дала латыш. муз. т-ру ряд выдающихся оперных артистов (Р. Берзинь, А. Кактинь, М. Брехмане-Штенгеле и др.). В 1913 П. Юрьяном был основан на обществ. началах т-р «Латышская опера», объединивший крупнейших латыш. оперных артистов того времени. В 1915 (во время 1-й мировой войны) т-р прекратил свою деятельность и возобновил её лишь осенью 1918. Развитию муз. жизни Р. активно способствовали латыш. комп. Н. Алунан, Э. Вигнер, Э. Дарзинь, Яз. Мединь, Ян. Мединь, а также А. Калниньш и Э. Мелнгайлис, связанные с Р. лишь частично. В Р. работал ряд муз. уч. заведений, из к-рых старейшими были 1-й муз. ин-т (1864), Школа муз. иск-ва (1877), Муз. уч-ще Г. Гижицкого (1885); центр. место занимало Муз. уч-ще РМО (1904), основанного в Р. в 1898—99.

В нач. 1919 в Латвии установилась Сов. власть (янв.— май 1919). Р. стала столицей Сов. Латвии. Активно проводилась демократизация муз. жизни. Оперный т-р стал государственным («Опера Советской Латвии»), ему было передано здание быв. Нем. городского т-ра, оперные спектакли стали доступны трудящимся. В городе проходили регулярные симф. концерты оперного оркестра под упр. Т. Рейтера и концерты-митинги с участием симф. оркестра латыш. стрелков Красной Армии (дир. Я. Рейнхолд).

В годы диктатуры буржуазии в Латвии (1919—40) Р. оставалась центром её муз. культуры. В 1919 была основана Латв. консерватория (ректор Я. Витол), в 1927— Рижская нар. консерватория (ныне Муз. уч-ще им. Яз. Мединя), в 1920—40 работал Фонологич. ин-т Э. Вигнера. В 1923—38 существовал Творч. союз латыш. композиторов (Latvijas skaņražu kopa), объединивший старшее поколение (Я. Витол, Э. Мелнгайлис, Яз. Мединь, А. Калниньш, Я. Залитис, Ян. Мединь, А. Абеле и др.) и младшее (Е. Граубинь, Л. Гарута, Я. Калниньш, В. Дарзинь, Я. Кепитис, П. Барисон, Я. Иванов, А. Скулте и др.); членами союза были и крупнейшие исполнители-инструменталисты. Центр. место в муз. жизни Р. занимала Латв. нац. опера (в 20—30-е гг.— оперный т-р) с обширным репертуаром зап.-европ. и рус. классики, нац. произв. (в годы экономич. кризиса, с нач. 30-х гг., ставились в основном классич. и модные совр. оперетты). В т-ре работали: известные латыш. певцы — А. Бенефелде, М. Брехмане-Штенгеле, А. Либерте-Ребане, Р. Берзинь, А. Кактинь и др.; дирижёры — Т. Рейтер, Я. Мединь, Я. Калниньш, режиссёр Я. Заринь. Выступали видные певцы-гастролёры — В. В. Барсова, Д. Джаннини, М. П. Максакова, Т. Даль Монте, Т. Скипа, Л. В. Собинов, Ф. И. Шаляпин, артисты балета — Т. П. Карсавина, В. В. Кригер, А. М. Мессерер, балетмейстеры — Л. А. Жуков, В. Д. Тихомиров, М. М. Фокин и др., долгое время работали дирижёры — Э. А. Купер, Г. Шнеефогт, Л. Матачич, Л. Блех и др., режиссёр П. И. Мельников, балетмейстер А. А. Фёдорова.

Развивалась муз.-конц. жизнь города. В 1926 был основан симф. оркестр Рижского радио (гл. дирижёр Ян. Мединь). Симф. концерты устраивались объединёнными оркестрами Оперного т-ра и Радио, помимо местных дирижёров, оркестрами руководили гастролёры — Р. Батон, И. А. Добровейн, Э. Клейбер, О. Клемперер, А. Коутс, Н. А. Малько, Г. Фительберг, О. Фрид и др. Летом симф. концерты давались на открытых эстрадах рижских парков и в Дзинтари. На конц. сценах выступали многочисл. заруб. артисты, в их числе: пианисты — И. Гофман, Р. Казадезюс, Арт. Рубинштейн, А. Шнабель, скрипачи — Е. А. Цимбалист, М. Эльман, Д. Ф. Ойстрах, Й. Сигети, Ж. Тибо, певицы — М. Андерсон, А. В. Неждановa, композиторы-исполнители — А. К. Глазунов, Н. К. Метнер, С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский, М. Шиллингс, К. Шимановский, В. д'Эанди и др. В конц. жизни города принимали участие хоры, в т. ч. студенческие. Широкую известность в Европе получил рижский Хор Рейтера (Reitera koris). По-прежнему проходили латыш. праздники песни (6-й — 1926, 7-й — 1931, 8-й — 1933, 9-й — 1938). В 1924 было основано Хранилище латыш. фольклора, ставшее центром собирания материалов латыш. нар. музыки; среди сотрудников был комп. Э. Мелнгайлис.

С восстановлением в 1940 Сов. власти в Латвии в муз. жизни Р. начался новый подъём. В 1941 основана Гос. филармония. К Декаде латыш. лит-ры и иск-ва в Москве была подготовлена новая пост. оперы



Рига. Государственная филармония Латвийской ССР (бывшее здание Большой гильдии). 1859.

«Банюта» А. Калниня; проводились многочисл. концерты сов. артистов и муз. ансамблей. В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 Р. была оккупирована нем.-фаш. войсками. С освобождением Р. (1944) началось интенсивное развитие латыш. нац. муз. культуры, город стал одним из муз. центров СССР.

Крупнейшим очагом муз. культуры Р. является *Латвийский театр оперы и балета*, репертуар к-рого включает мн. сов. оперы и балеты, в т. ч. и нац. латышские. Среди солистов т-ра — нар. артисты СССР Ж. Гейне-Вагнер, А. Фринберг, К. Заринь, артистка балета В. Вилцинь. В 1945 был основан Рижский т-р муз. комедии (с 1964 — Рижский т-р оперетты).

Широкую конц. деятельность проводит филармония Латв. ССР, возобновившая работу в 1945. В её системе находятся Академич. хор Латв. ССР (осн. в 1942 в Иванове как часть Художеств. ансамбля Латв. ССР; академический с 1956, засл. коллектив Латв. ССР с 1965), Хор ветеранов революции (1957), нар. жен. хор «Дзинтарс» (1947), камерный оркестр, ансамбль танца «Дайле», ряд камерных и эстр. ансамблей, в т. ч. фп. трио (В. Янцис, Ю. Шволковскис, М. Виллерушу), фп. дуэт (Н. Новик и Р. Хараджанян), ансамбль виолончелистов, вок.-инстр. эстр. ансамбль «Модо» («Modo») под рук. Р. Паула и др. В Р. концертируют мн. виднейшие сов. и заруб. артисты, ансамбли, хоры, симф. оркестры. Среди конц. залов Р. выделяются зал филармонии (находится в старинном здании Большой гильдии) и Домский конц. зал (в 1962 реставрирован его орган). Летом симф. концерты устраиваются также в Открытом конц. зале в Дзинтари. Активную конц. деятельность ведут симф. оркестр и Хор им. Т. Калниня Латв. телевидения и радио. Здесь работают также Оркестр эстр. и лёгкой музыки, Сельская капелла, Ансамбль песни Латв. радио. В 1972 создан проф. духовой оркестр «Рига» при Рижском гор. управлении культуры. В 1945 основан Респ. дом нар. творчества им. Э. Мелигайлиса.

Значительно расширила свою деятельность Латв. гос. консерватория (с 1956 им. Яз. Витола). Созданы новые отделения — хор. дирижирования, музыковедения, муз. педагогики, театр. ф-т и др. При консерватории работают спец. Муз. уч-ще им. Э. Дарзиня и Рижское муз. уч-ще им. Яз. Мединя. Получили особое развитие респ. праздники песни (с 1950 они проводятся каждые 5 лет). В послевоенный период праздники песни включают и массовый нар. танец (с 1960 — Праздники песни и танца; в 1973 широко отмечалось их столетие). Во время праздников проводятся соревнования хоров, лучшим присваивается звание Нар. хоров республики. В Р. работают многочисл. хоры, среди них нар. смешанные хоры: засл. коллектив Латв. ССР «Ювентус», «Дайле», камерный хор «Ave sol», засл. коллектив Латв. ССР нар. муж. хор «Дзиедонис», «Тевземе», «Абсолвенты», «Гаудеамус» и др.

Р.— центр латыш. музыкальной жизни. В 1945 был создан СК Латв. ССР, объединяющий (в 1976) 67 композиторов и музыковедов. Муз.-науч. центры Р.— консерватория, Сектор теории и истории иск-в (1968) и Сектор фольклора (1946) Ин-та языка и лит-ры им. А. Упита АН Латв. ССР. В 1945 была основана Рижская фабрика муз. инструментов (совр. назв. с 1959), изготовляющая пианино «Рига», электромуз. инструменты (электроорганы, электрогармониумы) и др. В Р. работает фабрика грампластинок (создана в 1932 под назв. «Bellacord Elektro»); с 1963 она выпускает в основном долгоиграющие пластинки и является филиалом Всесоюзной фирмы «Мелодия».

Лит.: Витолинь Я., Грюнфельд Н., Латвийская ССР, М., 1954, ²1957 (Муз. культура союзных республик); Кундзинь К., Латышский театр, М., 1963; Витолинь Е., Латышская музыкальная культура в период Великой Октябрьской социалистической революции и основания Советской Латвии (1917—1919), в сб.: Очерки музыкальной культуры Советской Латвии, Л., 1971, с. 45—63; Вериня С., Музыкальный театр Латвии и зарождение латышской национальной оперы, Л., 1973; Музыкальная культура Латвийской ССР. Сб. ст., сост. А. Даркевич, под ред. Е. Витолиня, М., 1976; Rudolph M., Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft, Rīga, 1890; Straubergs J., Rīgas vēsture, Rīga, [1937]; Medinš K., Latviešu dziesmu svētki, Rīga, 1955; Vītoliņš J., Krasinska L., Latviešu mūzikas vēsture, t. 1, Rīga, 1972; Vidulejа L., Latviešu padomju opera (1940—1970), Rīga, 1973; Briede-Bulāvinova V., Latviešu opera (līdz. 1940 g.), Rīga, 1975.

Я. Я. Витолинь.

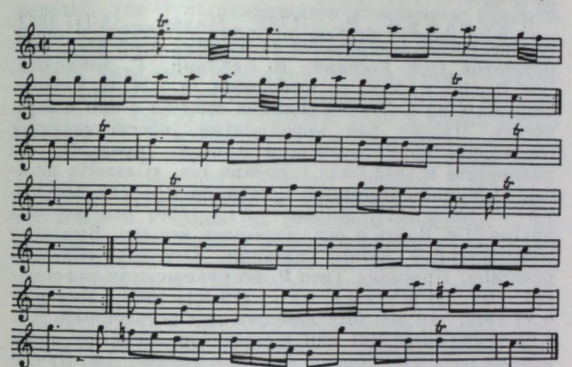
РИ́ГГЕР (Riegger) Уоллингфорд (29 IV 1885, Олбани, Джорджия — 2 IV 1961, Нью-Йорк) — амер. композитор и дирижёр. Сын пианистки и скрипача. Начальное муз. образование получил у родителей. В 1905—07 учился в Ин-те муз. иск-ва (позднее Джульярдская муз. школа) у П. Гечиуса (композиция) и А. Шрёдера (виолончель), с 1907 — в Высшей школе музыки в Берлине у М. Бруха и Э. Штильман-Келли (композиция), Р. Хаусмана (виолончель). С 1910 выступал как дирижёр симф. оркестра в Берлине, в 1915—17 руководил театр. оркестрами в разл. городах Германии. С 1917 работал в США, преподавал игру на виолончели и теоретич. предметы в муз.-уч. заведениях разных городов — в Де-Мойне (1918—22), Нью-Йорке (1924—25), Итаке (1926—28) и др.; с 1956— в муз. школе при «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке. Был чл. Междунар. об-ва совр. композиторов и др. муз. об-в. С 1920-х гг. экспериментировал в области *соноризма* («Сонористический этюд на звучание» — «Study in sonority», для 10 скрипок, 1927). Совм. с Л. С. Терменом работал над созданием электроинструментов; играл на электровиолончели. Под влиянием музыки А. Шёнберга обратился к додекафонии. Мн. произв. Р. опубликованы под разл. псевдонимами.

Соч.: кантаты — Беспощадная красавица (La belle dame sans merci, для 4 голосов, хора и камерного орк., 1923; пр. Э. С. Кулидж, 1924); Угасающий свет (The dying light, для голоса с орк., 1954), Сонет Шекспира (для баритона, хора и орк.), Истинность песни (In certainty of song, 1950); для орк.— симфонии (1935, 1946, 1947, 1957), симфониетта (1959), Праздничная увертюра (Festival overture, 1957), рапсодия (1931), Дихотомия (1932), Танц. ритмы (Dance rhythms, 1955, также для бэнда), Музыка для оркестра (1956), Пятерной джаз (Quinaple jazz, 1959), Траурный марш (исполнялся в Москве) и др. пьесы; для бэнда — Музыка для хора медных (Music for brass choir, 1949); для инструмента с орк.— фантазия и фуга для органа (1931); вариации для фп. (1953) и для скр. (1959), дуэт для фп. (1960), концерт для фп. и деревянных духовых (1954); камерно-инстр. ансамбли — фп. трио (1919), струн. квартеты (1939, 1947, 1948), 3 канона для дух. квартета, фп. квинтет (1950), квинтет для деревянных духовых и валторны (1952), секстет для фп. и духовых (1952), нонет для медных духовых (1951), пьесы для флейты с фп., пьесы для 2 труб, тромбона и фп. (1957); для фп.— сюита (1929), пьесы для фп. и для 2 фп.; хоры; песни; обр. хор. песен (ок. 700); танц. сцены — Кандид, Случайная история, Отклонение (Candide, Case story, Trend, все — для фп., барабанов и влч., 1937), Pilgrim's progress, для фп., 1938.

Лит.: Goldman R., The music of Wallingford Riegger, «MQ», 1950, v. 36, p. 39—61; Composers since 1900, N. Y., 1969, p. 464—68; Hitchcock H. W., Music in the United States. A historical introduction, N. Y., 1974, p. 187, 223.

С. Ю. Сигида.

РИГОДО́Н (франц. rigaudon, rigodon) — франц. танец, получивший распространение с нач. 17 в. Название «Р.», согласно версии Ж. Ж. Руссо, происходит от имени его предполагаемого создателя Риго (Rigaud).



Ж. Б. Люлли. Ригодон из героической пасторали «Аджис и Галатея».

Подобно мн. танцам 17 в. Р.— видоизменение старинного нар. танца, в данном случае — популярного южнофранцузского (Прованс, Дофине, Лангедок), относящегося к жанру хороводов. Р.— двудольный танец (муз. размер $^{2}/_{2}$, *alla breve*), состоящий из 3—4 повторяющихся разделов с неравным количеством тактов. С кон. 17 в. приобрёл известность как торжеств. придворный танец, а также вошёл в качестве одной из частей в инстр. танц. сюиту (Георг Муффат, Готлиб Муффат, Ф. Фишер). Одноврем. Р.— номер в балетах и балетных дивертисментах опер франц. композиторов (Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо, Ф. А. Филидор и др.).

Т. Л. Ляхова.

РИ́ДЕЛЬ (Riedel) Карл (6 X 1827, Кроненберг, близ г. Эльберфельд — 3 VI 1888, Лейпциг) — нем. хор. дирижёр и муз. деятель. Был ткачом, учиться музыке начал с 1848 в Крефельде. В 1852 окончил Лейпцигскую консерваторию (занимался у И. Мошелеса, М. Гауптмана, К. Ф. Беккера). Основал Ридельферайн — общество для исполнения вок. произв. (1854), с хором к-рого много концертировал (с 1855), дирижировал в числе др. произв. мессой h-moll И. С. Баха. Президент Всеобщего нем. муз. союза; пред. лейпцигского Вагнеровского об-ва; один из основателей Бетховенского фонда. Автор хоров; издал в своих обработках соч. Г. Шюца, И. Франка, М. Преториуса и др., а также старочешские и старонемецкие песни.

Лит.: Göhler K. A., Festschrift zum 50-jährigen Jubiläum des Riedel-Verein, Lpz., 1904.

РИЭ́ТИ (Rieti) Витторио (р. 28 I 1898, Александрия, Египет) — итал. композитор. Учился в Милане у Дж. Фругатты (фп. и композиция) и в Риме у О. Респиги (композиция). С 1925 жил попеременно в Риме и Париже. Примыкал к группе композиторов *«Шестёрки»*, сотрудничал с балетной труппой С. П. Дягилева. В 1940 переехал в США; в 1948—49 преподавал композицию в консерватории Пибоди в Балтиморе, в 1950—1953 — в муз. колледже в Чикаго, в 1955—60 — в Королевском, после 1960 — в муз. колледжах в Нью-Йорке. Наибольшую известность приобрели его балеты.

Соч.: оперы, в т. ч. Трагедия Орфея (Orfeo tragedia, 1928), Тереза в лесу (Teresa nel bosco, 1934, Венеция), Дон Перлимплин (по Ф. Гарсиа Лорке, 1952, Иллинойс); Путешествие в Европу (Viaggio d'Europa, 1955, Рим), Часы (The Clock, 1960, Нью-Йорк); балеты — Ноев ковчег (L'Arca di Noè, 1923, Париж), Робинзон и Пятница (1924), Барабау (Barabau, с хором, 1925, Лондон), Бал (Le Bal, 1929, Монте-Карло), Торжествующий Давид (David triomphant, 1936, Париж), Академия вальсов (Waltz Academy, 1944, Нью-Йорк), Немая жена (The mute wife, на темы Н. Паганини, 1944, там же), Триумф Вакха и Ариадны (Trionfo di Bacco e Arianna, с пением, 1948, там же), Единорог (The Unicorn, 1950); кантата — Улисс (1939); для орк.— 5 симфоний (1929; 1931; 1932, симфониетта; 1944, Tripartita; 1945); 3 сюиты (1926, 1927, 1939), Две пасторали (1925); концерты с орк.— для фп. (1926, 1937, 1956), для 2 фп. (1951), для клавесина (1930), для скр. (Неаполитанский концерт, 1928), для влч. и 12 инструментов (1934), для 5 дух. инструментов (концертино, 1925), 2 для арф (1930; 1955, 2-я ред. 1972) и др.; камерно-инстр. ансамбли — сонатина и соната для флейты и фп. (1920, 1924), каприччо и рондо с вариациями для скр. и фп. (1941, 1945), 4 струн. квартета (1926, 1941, 1953, 1960), соната для 5 инструментов (1966); Мадригал для 12 инструментов (1927), для фп., в т. ч. соната (1938), сонатина (1925), сюита (1926), 6 коротких пьес (Sei pezzi brevi, 1932), контрасты (1967), для 2 фп.— Сельская сюита (Suite champêtre, 1948), хорал, вариации и финал (1969), 3 военных марша (Tre marce militari, 1969); песни, музыка для драм. т-ра и кино.

Лит.: Salazar A., Music of our time, L., [1948]; Milhaud D., Notes sans musique, P., 1949 (рус. пер.—Мийо Д., Заметки без музыки, «СМ», 1963, № 2—3; фрагменты).

С. М. Грищенко.

РИЗ (Reese) Густав (р. 29 XI 1899, Нью-Йорк) — амер. музыковед. Учился в Нью-Йоркском ун-те, где с 1927 преподаёт (с перерывами, в 1933—34 и 1937—45; с 1945 — в Высшей школе наук и иск-в при этом ун-те). Читал лекции в муз. колледже в Чикаго, ун-тах Юж. Калифорнии (Лос-Анджелес), Гарвардском и Мичиганском. В 1933—45 работал в редакции «Musical Quarterly». В 1940—45 пом. руководителя, затем руководитель отдела изд-ва Г. Ширмера, в 1945—55 руководитель муз. отдела в изд-ве К. Фишера. Один из основателей Амер. музыковедч. об-ва (1935; секретарь, 1935—46; вице-президент, 1946—50; президент, 1950—52). С 1948 пред. Междунар. музыковедч. об-ва. Р.— чл. мн. др. муз. об-в и ассоциаций —Нац. муз. об-ва, Об-ва издателей амер. музыки и др. Автор ряда статей в муз. энциклопедиях и журналах. Работы Р. по музыке ср. веков и Возрождения — наиболее авторитетные среди трудов бурж. учёных; они отличаются фундаментальностью, опираются на широкий материал совр. заруб. исследований.

Соч.: Music in the Middle Ages, N. Y., [1940], ²1960; Music in the Renaissance, N. Y., [1954], ²[1959]; Fourscore classics of music literature, N. Y., [1957].

С. Ю. Сигида.

РИ́ЗАНЕК (Rysanek) Леония (р. 14 XI 1928, Вена) — австр. певица (драм. сопрано). Муз. образование получила в Венской консерватории, где занималась по классу пения у Р. Гроссмана и А. Пергера. Дебютировала с 1949 в Инсбруке. В 1950—52 выступала в оперном т-ре Саарбрюккена, в 1952—54 — в Мюнхенском нац. т-ре; в 1954 солистка Венской гос. оперы. Р. обладает сочным, светлого тембра голосом; мощный в forte, он покоряет прозрачностью и лёгкостью звучания в piano и pianissimo. Чуткий и тонкий художник, Р. равно убедительна как в партиях драматических, исполненных патетики, так и в мягких, лирических. Её индивидуальности наиболее близок вагнеровский репертуар. Среди партий — Сента; Зиглинда («Валькирия»), Леонора («Фиделио»), Леди Макбет («Макбет», Верди), Саломея; Ариадна, Маршальша («Ариадна на Наксосе», «Кавалер роз» Р. Штрауса), Медея («Медея»

Керубини), Тоска. Гастролирует в крупнейших оперных т-рах мира, в т. ч. в «Ла Скала» (Милан), «Ковент-Гарден» (Лондон), «Гранд-Опера» (Париж). Регулярно выступает в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк) и в т-ре «Дойче опер» (Зап. Берлин), участвует в муз. фестивалях в Байрёйте, Мюнхене. В 1971 с труппой Венской гос. оперы гастролировала в Москве (опера «Кавалер роз» в Большом т-ре).

Лит.: Bollert W., L. Rysanek, «NZfM», 1956, Jahrg. 11, S. 208—09; Celletti R., Le grandi voci, Roma, 1964, p. 709—12.
В. В. Тимохин.

РИЗЕМАН (Riesemann) Бернхард Оскар фон (29 II 1880, Ревель, ныне Таллин — 28 IX 1934, Санкт-Николаузен, близ г. Люцерн) — нем. музыковед. Жил в России, многие его работы посв. рус. музыке. В 1899—1904 учился в Моск. ун-те (вначале на историко-филологич., затем на юридич. ф-тах). Историю и теорию музыки изучал под рук. А. Зандбергера и Л. Тюиля (в Мюнхене), О. Флейшера и М. Фридлендера (в Берлине), Х. Римана (в Лейпциге). В 1907 защитил диссертацию о др.-рус. песенном иск-ве (опубл. в Москве на нем. яз.: «Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges», 1908). В 1912—13 совершил кругосветное путешествие, посетив Юж. Америку. С 1913 жил в Москве, выступал в периодич. печати с критич. статьями и рецензиями. После 1917 работал в Германии, Швейцарии. Опубл. (в Германии и Великобритании) ряд работ о рус. музыке, перевёл на нем. язык кн. «Летопись моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова (1928), издал кн. «Воспоминания Рахманинова, сообщённые О. Риземаном» (1934; составлена по разл. источникам; исправленная С. В. Рахманиновым в рукописи, книга, однако, не удовлетворила композитора). Р. не создал оригинальных работ по истории рус. иск-ва, его роль ограничилась пропагандой сведений о рус. музыке в среде заруб. читателей.

Соч.: Rund um Süd-America, ²B., 1921; Monographien zur russischen Musik, Bd 1 — Die Musik in Russland vor M. I. Glinka, A. S. Dargomyshski, A. N. Sseroff, Bd 2— M. P. Mussorgski, Münch., 1923—26 (также на англ., итал., франц. яз.); Rachmaninoff's recollections, told to O. von Riesemann, L., 1934.
Т. Н. Соловьёва.

РИЗОЛЬ Николай Иванович (р. 19 XII 1919, Днепропетровск) — сов. баянист, педагог. Засл. деят. иск-в УССР (1969). Игре на баяне обучался у Ф. А. Сербина, затем с 1935 в Киеве в муз. уч-ще у А. Ф. Магдика. В 1951 окончил Киевскую консерваторию у М. М. Гелиса. Выступал как солист. Лауреат Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах (1939). Организатор, худ. рук. и участник Квартета баянистов Киевской филармонии (1939), ставшего за период своей деятельности высокопрофессиональным художеств. коллективом. С 1939 преподаватель муз. уч-ща, с 1948 — Киевской консерватории (с 1973 профессор). Среди учеников — В. В. Бесфамильнов, А. Ф. Янкевич, В. А. Булавко. Автор концерта для баяна с оркестром, многочисл. пьес, ему принадлежат обработки нар. песен для баяна и ансамбля баянистов. Разработал теорию пятипальцевой аппликатуры на баяне, оказавшую значит. влияние на развитие исполнит. техники баяниста. Автор работы «Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне» (М., 1977).

Лит.: Виноградов В., Замечательный ансамбль, «СМ», 1950, № 9; Арзаманов Ф., Гаврилов Л., Н. И. Ризоль, в сб.: Играй, мой баян, М., 1962; Лисенко М. Т., Квартет баяністів Київської філармонії, Київ, 1973.
Н. Т. Лысенко.

РЙККА Сиркка Андреевна (р. 4 VII 1912, Ханкок, штат Мичиган, США) — сов. певица (лирико-колоратурное сопрано). Нар. арт. РСФСР (1957). Дочь финского эмигранта, редактора рабочей газеты, и американки. Впервые выступила на сцене рабочего клуба в Детройте. В 1932 переехала с семьёй в СССР. В 1946—48 училась в Ленингр. консерватории (на курсах усовершенствования у Е. А. Бронской), выступает с 1936, с 1939 солистка ансамбля песни и пляски «Кантеле», в 1952—65 — Карел. филармонии. Р. обладает чистым и звучным голосом прозрачного тембра, задушевной исполнит. манерой. Концертировала во мн. городах СССР. В её репертуаре: фин. нар. песни, песни народов СССР, негр., ирл., шотл., англ., франц., нем., исп., чеш. и польские песни (гл. обр. на языке оригинала). Исполняла также оперные арии и романсы П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, Ф. Листа, А. Дворжака и др. В 1955 подготовила конц. программу «Песни народов мира».

Лит.: Яунзем И., Человек идет за песней, М., [1968], с. 103—104; Шевелева Е., Сиркка Рикка, в её кн.: Улыбнется ли Бентен?, М., 1969.
А. С. Иванов.

«РИКО́РДИ» («Ricordi») — итал. муз. изд-во и торговая фирма. Осн. в Милане в 1808 скрипачом Дж. Рикорди. В результате присоединения к «Р.» др. муз. издательств фирма превратилась в крупное издательство, имеющее отделения и дочерние предприятия во многих городах Италии, а также в Вене, Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Буэнос-Айресе, Сиднее, Мехико и др.

Джованни Р. (1785, Милан — 15 III 1853, там же) специализировался на издании опер итал. композиторов (Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди); в 1830-х гг. издал неск. пьес М. И. Глинки, созданных им в Италии (Глинка состоял с ним в переписке). Провёл ряд мероприятий, обеспечивающих соблюдение норм авторского и издат. прав. По его инициативе в 1842 была основана газ. «Gazzetta musicale di Milano». Преемник Джованни Р.— его сын Тито Р. (29 X 1811, Милан — 7 IX 1888, там же) был другом Дж. Верди и осн. издателем его соч. Выпускал общедоступные нотные издания. Основал «Gazzetta musicale». Преемник Тито Р. по руководству изд-вом— его сын Джулио Р. (19 XII 1840, Милан — 6 VI 1912, там же) был известен под псевдонимом Дж. Бургмейн (Burgmein) как композитор, автор фп. и камерных соч., муз. критик. Издавал произв. Дж. Пуччини, П. Масканьи и др. При нём (к 1902) каталог изданий фирмы «Р.» содержал ок. 100 тыс. назв., в т. ч. «Музыкальное искусство в Италии» («L'arte musicale in Italia», 1897, v. 1—7, ред. Л. Торки). После него фирму возглавил его сын Тито Р.-младший (17 V 1865, Милан — 30 III 1933, там же), к-рый в 1914 передал руководство изд-вом К. Клаузетти и Р. Валкареги. С этого года фирма «Р.» стала акционерным об-вом «Р. и К°» («G. Ricordi & C»).

В 20 в. фирмой «Р.» издавались соч. Ф. Альфано, Ф. Бузони, А. Казеллы, М. Кастельнуово-Тедеско, Дж. Ф. Гедини, Дж. Ф. Малипьеро, Дж. К. Менотти, Г. Петрасси, И. Пиццетти, Д. Респиги и др., полные собр. соч. Д. Скарлатти и А. Вивальди, большое собрание итальянских муз. памятников — «Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana» (v. 1—6, 1931—39), муз.-историч. и теоретич. исследования, муз. словари и энциклопедии, в т. ч. «Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti» (1959, ²1972) и др. «Р.» выпускало также муз.-периодич. издания: «Gazzetta musicale di Milano» (1842—1902; 1902—05 выходила под назв. «Musica e musicisti», в 1906—12 — под назв. «Ars et labor»), «Revista minima» (1865—83), «*Musica d'oggi*» (1919—42, новая серия — с 1958), «Ricordiana» (1951—57).

Лит.: Верди Дж., Избр. письма, М., 1959,² Л., 1973 [письма к Джованни, Джулио и Тито Р.]; Valperga M., Ricordi, Roma, 1943; Sartori Cl., Casa Ricordi 1808—1958, Mil., 1958; его же, Dizionario degli editori musicali italiani, Firenza, 1958; L'inaugurazione del nuovo stabilimento delle officine grafiche Ricordi, «Musica d'oggi», 1961.
Е. Ф. Бронфин.

РИМ (Roma) — столица Италии, один из древнейших культурных центров Европы. 2,8 млн. жит., с пригородами 3,6 млн. (1973). Истоки муз. культуры восходят к Др. Риму (см. *Древнеримская музыка*). В обществ., гос. жизни Римской империи музыке отводилась

существ. роль. В 4 в., с провозглашением христианства гос. религией, Р. стал одним из центров развития литургич. пения. В кон. 6 в. при папе Григории I была осуществлена реформа церк. пения (мелодич. стиль и форма *григорианского пения* окончательно сложились лишь в 8—9 вв.). Тогда же была основана школа церк. музыкантов — т. н. Орфанотрофиум (с нач. 7 в.— «Схола канторум», помещавшаяся в спец. здании близ базилики Сан-Джованни). «Схола канторум» стала ведущей организацией в области церк.-певч. иск-ва. На протяжении мн. веков здесь воспитывались певцы для папской капеллы. Уже с 6 в. музыке при папском дворе отводилась существ. роль. В кон. 9 в. ученики «Схола канторум» принимали участие во всевозможных церемониях, нар. празднествах, карнавалах. Однако в 10 — нач. 14 вв. в связи с неустойчивостью папского трона, а позднее — перенесением папской резиденции в Авиньон (1309) роль школы и капеллы уменьшается. Во 2-й пол. 14 в. «Схола канторум» практически перестаёт функционировать. Небольшая часть её состава была передана Авиньонской капелле, где культивировалась в основном французская, а позже фламандская музыка. После возвращения папы в Италию (1377) и до сер. 15 в. капелла фактически была частью папской свиты и в связи с многочисл. переездами не могла оказывать значит. влияния на муз. культуру Р. Большую роль в жизни города начиная с 12 в. и особенно в 13—16 вв. играли «братства лаудистов» (см. *Лауда*), к-рые со временем стали устраивать драм. представления с пением. В нач. 16 в. «братства» участвовали в грандиозных постановках пассионов в Колизее (по страстным пятницам), а несколько позже ставили духовные драмы на площадях близ базилики Сан-Джованни и собора св. Петра (эти представления в 1539 были запрещены папой Павлом III).

В 70-х гг. 15 в. началось возрождение папской (ватиканской) капеллы, связанное с деятельностью Сикста IV. Был принят её новый устав, расширен состав, выстроено спец. здание капеллы. По имени папы капелла получила назв. Сикстинской. Ему принадлежала также идея создания второй капеллы — при соборе св. Петра, осуществлённая, однако, лишь в 1512 папой Юлием II (капелла Юлия). В обеих капеллах были сосредоточены лучшие мастера церк. пения из Италии и др. стран. Капеллу собора св. Петра в разное время возглавляли голландец Я. Аркадельт (1539—1551), Палестрина (1551—55 и 1571—90), Дж. Анимуччa (1555—71), П. Агостини (1626—29), В. Маццокки (1629—46), О. Беневоли (1646—72), Д. Скарлатти (1715—19), Н. Йоммелли (1749—54), Н. Цингарелли (1804—11). С 1-й пол. 16 в. в Р. стали возникать капеллы при мн. крупных соборах: славилась капелла базилики Санта-Мария Маджоре, среди руководителей к-рой были Палестрина (1561—66), Дж. М. Нанино (1571—75), Г. Аллегри (1610—29), А. М. Аббатини (1640—45 и 1649—57), А. Скарлатти (1703—09). Известны также капеллы базилики Сан-Джованни ин Латерано (осн. 1535; возглавлялась О. Лассо, 1541—48, Палестриной, 1555—60), церкви Сан-Луиджи дей Франчези, часовен Сан-Джероламо делла Карита и Санта-Мария ин Валличелла (основаны Ф. Нери) и др. Эти капеллы, а также нек-рые уч. заведения — Римская семинария, колледж Германико, приют Санто-Спирито и др., воспитавшие неск. поколений композиторов, оставались гл. очагами муз. культуры в Р. вплоть до кон. 17 в. С сер. 16 в. появились частные школы (в т. ч. братьев Нанино, Д. М. Бернардини, П. Агостини, В. Маццокки, Н. Вичентино), к-рые давали фундаментальное муз. образование, причём обучение начиналось обычно с 5—6-летнего возраста. В 17 в. пользовались популярностью также школы певцов Дж. и Ф. М. Феде, Дж. Амадори.

Начиная с 16 в. в связи с общим подъёмом итал. художеств. культуры в разл. слоях римского общества широкий размах приобрело музицирование. Его очагами наряду с церк. капеллами были ремесленные цеховые объединения, кружки просвещённых любителей лит-ры и иск-ва (именовались иногда *академиями*). Сложилась крупная композиторская *римская школа*, величайшим представителем к-рой был Палестрина. Среди её мастеров — К. Феста, Дж. Анимуччa, Клеменс-не-Папа, Дж. М. и Дж. Б. Нанино, Ф. и Дж. Анерио, Д. Аллегри, а также работавшие в Сикстинской капелле испан. композиторы К. Моралес, Б. Эскобедо, Т. Л. де Виктория. Существенной для муз. жизни Р. была деятельность т. н. Академии Аркадия (Accademia dell'Arcadia, осн. 1692), объединявшей знатных аристократов, учёных, музыкантов, в числе к-рых Д. Скарлатти, А. Корелли.

Большое значение для развития муз. культуры города имело создание во 2-й пол. 16 в. конгрегации музыкантов (в 1584 папа Григорий XIII дал разрешение на её организацию, в 1585 Сикст V подтвердил это спец. декретом; её члены собирались в разл. церквах, в т. ч. в базилике Санта-Чечилия). Возглавлял её Палестрина, среди первых членов — мн. представители римской школы. В 1634 декретом папы Урбана VIII конгрегация получила право надзора за муз. образованием и издат. делом, с 1689 в соответствии с новым указом осуществляла руководство фактически всей проф. муз. деятельностью. С 1709 музыканты имели право занимать определ. должность лишь с разрешения конгрегации (в 1700—12 её секцию инструменталистов возглавлял Корелли). На протяжении 18 — нач. 19 вв. её роль то увеличивалась, то уменьшалась. Статусом 1838 конгрегация была преобразована в проф. организацию широкого профиля, тогда же ей было присвоено назв. «*Санта-Чечилия*» *академия*.

Р. был вторым после Венеции городом в Италии, где стали издаваться муз. произв. Среди первых нотоиздателей — А. де Антикуис (в 1510 вышли его «Новые песни»), издания к-рого служат образцом гравюры на дереве. Впоследствии наряду с ксилографией он использовал гравюру на металле. Среди ведущих издателей последующих лет — А. Барре, П. Мазотти, Л. А. Сольди, Дж. Б. Роблетти, Б. Дзанетти, семья Маскарди. В 1586 римский издатель С. Веровио, а за ним Н. Муцио и Н. Барбоне применили важную новинку нотопечатания — гравировку на меди.

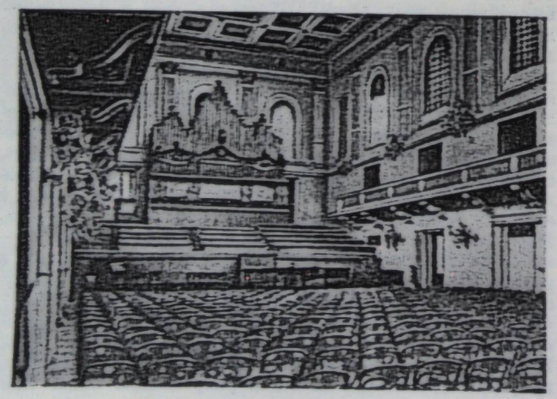
Особенности развития муз. культуры Р. во многом определялись общностью духовной и светской музыки. Так, с появлением опер в их исполнении постоянно участвовали певцы Сикстинской капеллы. Первые оперные представления в Р., как и повсюду в Италии, давались в домах знатных горожан. Благодаря семье Барберини Р. стал вторым после Флоренции городом, осуществившим пост. оперы («Представление о душе и теле» — «Rappresentazione del anima e di corpo» Э. Кавальери, 1600). В 1634—56 во дворце Барберини регулярно ставились оперы. В Р. не было своих крупных оперных мастеров, однако здесь жили и работали многие выдающиеся композиторы страны. Опера под влиянием католических тенденций приобрела в Р. своеобразную окраску. Наряду с античными мифологич. сюжетами («Смерть Орфея» С. Ланди, 1619; «Цепь Адониса» Д. Маццокки, 1626) существенное место в оперных сюжетах занимала религиозная тематика. Наиболее значит. произведение римской школы — «Святой Алексей» Ланди (1632). В Р. появились и ранние образцы комич. оперного жанра: «Страждущий да надеется» В. Маццокки и М. Марацколи (1639), «Нет худа без добра» Аббатини и Марацколи (1653) и др. Со 2-й пол. 17 в. стали возникать частные т-ры. В 1669 швед. вельможа из свиты королевы Кристины граф Дж. д'Алиберт по спец. разрешению папы Кле-

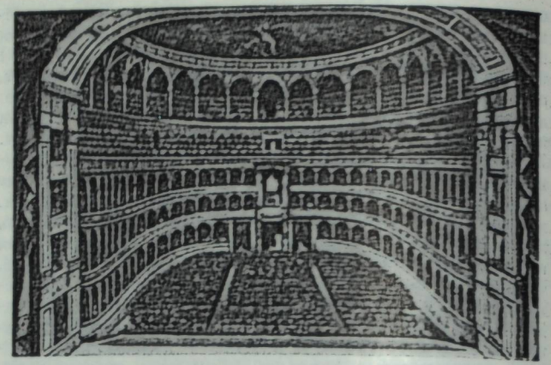
мента IX открыл публич. т-р. Вначале спектакли давались в зале «Тор ди нона» (перестроен из тюрьмы; функционировал в 1670—75 и 1690—96, неоднократно реконструировался). В 1717 был создан новый т-р, получивший назв. «Театр делле Даме». Его гл. конкурентом в кон. 17 — 1-й пол. 18 вв. был т-р «Капраника» (открыт в 1678 М. Капраникой как частный, с 1695 давались публич. спектакли). До сер. 18 в. оба т-ра ставили преим. оперы-серна, с 1754 на сцене «Капраники» (после реконструкции) господствовала комич. опера. Среди т-ров, открытых в 18 в., выделялись «Аполло» (построен в 1795 на месте «Театра делле Даме») и «Арджентина» (осн. в 1732 герцогом Дж. Сфорца Чезарини). Расцвет их деятельности наступил в 19 в. В т-ре «Арджентина» состоялись премьеры опер «Севильский цирюльник» Россини (1816), «Двое Фоскари» (1844) и «Битва при Леньяно» (1849) Верди, в т-ре «Аполло»— его опер «Трубадур» (1853) и «Бал-маскарад» (1859), регулярно давались балетные спектакли. Одновремен. действовал ряд т-ров, меньших по масштабам, где также ставились оперы: «Валле» (осн. 1726, с сер. 19 в.— драматический), «Политеама Романо», «Куприно», «Метастазио» (с кон. 19 в.— первая в Р. оперетточная сцена). По свидетельству современников, спектакли т-ров Р. уступали в пышности и блеске постановкам в Милане, Неаполе, Флоренции, хотя римские т-ры принадлежали к числу наиболее вместительных в Европе. Вначале спектакли шли лишь во время традиц. карнавалов, позднее театр. сезон охватывал осенние и весенние месяцы. Репертуар отличался разнообразием, представляя творчество лучших композиторов Италии.

В 19 в. ведущая роль в организации концертов и разл. муз. мероприятий принадлежала академии «Санта-Чечилия». Параллельно с ней активную деятельность вели и др. муз. учреждения, значительно оживлявшие муз. жизнь Р. В 1821 Р. М. Папазур основал Римскую филармонич. академию (Accademia Filarmonica Romana), гл. задачей к-рой в те годы было конц. исполнение опер, не шедших на сцене по различным, часто политическим, причинам (в 1861 распущена властями за поддержку нац.-освободит. движения).

Завоевание Италией независимости и провозглашение Р. столицей (1871) внесло существ. перемены в муз. жизнь города, способствовало её демократизации и централизации, а также повышению роли Р. как мирового муз. центра. Уменьшилось влияние Ватикана на развитие муз. культуры и деятельность ведущих муз. учреждений. Особенно возросло значение академии «Санта-Чечилия». После двух неудачных попыток открыть при ней уч. заведение (1847, 1857),

Рим. Концертный зал Национальной академии «Санта-Чечилия».

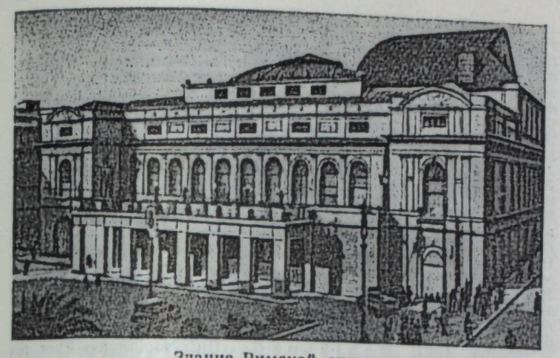




Зрительный зал театра «Костанци» (с 1946 — Римская опера).

по инициативе Дж. Сгамбати и Э. Пинелли были организованы классы скрипки и фп., а в 1876 на их основе— Музыкальный лицей (с 1919 — консерватория «Санта-Чечилия»). В 1878 создана публич. б-ка академии (в специально построенном здании), располагающая крупными коллекциями старинных нот, книг и рукописей из римских и провинциальных библиотек. В 1895 академия открыла собств. конц. зал для исп. камерной музыки; симф. концерты проводились ею в т-рах «Августео» (до 1936), «Адриано» и «Арджентина» (с 1946). С 1935 устраивались летние циклы концертов под открытым небом на площади у базилики ди Массенцио. Возродилась также деятельность Филармонич. академии (с 1868); среди наиболее значительных её начинаний — систематич. концерты кантатно-ораториальной, а с 1920 и камерной (при Филармонич. академии был создан квартет) музыки. В её программах существ. место занимают сочинения совр. итал. авторов. С 1847 функционировало Римское орк. об-во (Societa orchestrale Romana), дававшее симф. концерты (до 1898) в зале «Данте». В 1867 Сгамбати совм. с Пинелли, Л. Фьорино и Т. Рамаччотти основал Римское квартетное об-во, а несколько позднее — Римское муз. об-во (Societa musicale Romana).

В кон. 19 в. значение Р. как центра оперного иск-ва падает. Большинство малочисленных по составу трупп прекратило существование, на смену частным т-рам пришли крупные коммерч. предприятия. В 1880 оперой «Семирамида» Россини открылся т-р «Костанци» (назв. по имени импресарио Д. Костанци; построен по проекту арх. А. Сфондрини). Со временем т-р становится гл. сценой города, особенно после закрытия т-ра «Аполло» (1889) и превращения т-ра «Арджентина» в конц. зал. В т-ре «Костанци» состоялись премьеры нек-рых опер П. Масканьи («Сельская честь», 1890; «Друг Фриц», 1891; «Ирис», 1898; «Маленький Марат», 1921), Дж. Пуччини («Тоска», 1900) и др. В нач. 1920-х гг. т-р был реконструирован, открыт (1928) под назв. «Театр оперы» (с 1946 — Римская опера или «Театро дель опера»), является практически единств. оперной сценой столицы. В послевоенные годы т-р, как и большинство итал. трупп, испытывал серьёзные материальные трудности, приведшие в кон. 40-х—50-е гг. к острому кризису, о к-ром свидетельствовали медленное обновление репертуара, невысокий уровень постановок и исполнения, снижение числа посетителей. Заметными событиями были лишь выступления гастролёров — дир. Г. Караяна (поставил «Дон Жуана» Моцарта), певцов М. Каллас, М. Дель Монако, Т. Гобби. С 60-х гг. т-р постепенно возрождает былую славу благодаря деятельности импресарио М. Аллегретти, а также возглавлявшего т-р комп. М. Дзафреда. Здесь ставятся произв. совр. итал. авторов, а также забытые



Здание Римской оперы.

классич. оперы. За сезон (с конца ноября — до середины июня) проходит до 15 премьер, причём иностр. оперы, как правило, идут на языке оригинала. Муз. спектакли периодически ставятся также на сценах т-ра «Элизео» (построен в 1900), экспериментального т-ра «Индипенденти» (с 1921), в летнее время представления устраиваются под открытым небом на развалинах Терм Каракаллы (собирается до 8 тыс. чел.). До 1939 для оперных спектаклей использовался также т-р «Адриано», где позднее начали проводиться симф. концерты и массовые мероприятия. Широко практикуется конц. исполнение опер с последующей их записью на грампластинки (осуществляется Итал. радио и телевидением); для исполнения произв. М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова приглашались сов. дирижёры и солисты.

В Р. работают мн. муз. организации и исполнит. коллективы. Концерты регулярно дают симф. оркестры Нац. академии «Санта-Чечилия» и Итал. радио и телевидения, камерные оркестры «Виртуозы Рима» и др. Среди ведущих конц. организаций — Римская филармонич. академия, Междунар. академия камерной музыки (Accademia internazionale di musica da camera), Римская муз. ассоциация «Солисты Рима» («Solisti di Roma»), Ассоциация «Перголезиана» и др. Здесь же находятся гл. проф. объединения музыкантов, а также Ассоциация муз. молодёжи, Федерация джазовых музыкантов, Группа обновления музыки. Многие из них организуют концерты, симпозиумы, семинары. В летние месяцы ежегодно проходят Фестиваль камерной музыки, Фестиваль оперы (под открытым небом). В Р. проводятся конкурсы: орк. дирижёров (с 1956, учреждён Нац. академией «Санта-Чечилия»), молодых оперных дирижёров — им. А. Тосканини, композиторов (присуждается премия Италии; конкурс организует Об-во совр. музыки и Итал. радио и телевидение), пианистов— им. А. Казаграндe в Терни (близ Рима). Среди научно-исследоват. и спец. муз. уч. заведений Р.— консерватория «Санта-Чечилия», Ин-т истории музыки при Римском ун-те, Школа духовной музыки и пения при Ассоциации духовной музыки «Санта-Чечилия» (Associazione Italiana S. Cecilia per musica sacra).

Крупнейшие коллекции муз. изданий и рукописей хранятся в б-ке Анджелика, Римской б-ке (Biblioteca Romana), Нац. центр. б-ке им. Виктора Эммануила II, Б-ке Нац. академии деи Линчеи (Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana); ценным материалом по истории итал. музыки располагают Музей муз. инструментов при академии «Санта-Чечилия», Нац. музей муз. инструментов, Отдел муз. инструментов Ист.-этнографич. музея. Крупнейшие собрания звукозаписей хранятся в Гос. дискотеке. В Р. находится ряд муз. об-в, в т. ч. Корпорация новой музыки (секция Междунар. об-ва совр. музыки; осн. в 1917 как Нац. муз. об-во, в 1919 преобразовано в Итал. об-во совр. музыки, с 1923 — Корпорация).

Лит.: Baini G., Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. Palestrina, v. 1—2, Roma, 1828; Alfieri P., Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia de'maestri e professori di musica di Roma, Roma, 1845; Parisotti A., I 25 anni della Societi orchestrale Romana diretta da Rinelli. 1874—1898, Roma, 1899; Radiciotti G., Teatro e musica in Roma nel secondo quarto del secolo XIX, Roma, 1906; Dominicis G. de, I Teatri di Roma nell'eta di Pio VI, Roma, 1922; Pavan G., Saggio di cronistoria del teatro musicale romano. Il Teatro Capranica, Torino, 1922; Cametti A., L'Accademia Filarmonica Romana dal 1821 al 1860, Roma, [1924]; его же, Il Teatro di Tordinona poi di Apollo, v. 1—2, Roma, 1938; Giraldi R., L'Accademia Filarmonica Romana dal 1868 al 1920, Roma, 1924; Monaldi G., I teatri di Roma negli ultimitre secoli, Napoli, 1928; Angelis A. de, La musica a Roma nel secolo XIX, Roma, 1935, ²1944; его же, Il Teatro Alibert odelle dame (1717—1863) nella Roma papale, Tivoli, [1951]; Rava A., Il Teatro Argentina, Roma, 1942; его же, I Teatri di Roma, Roma, 1953; Rinaldi M., All'ombra dell Augusteo (La giovane scuola sinfonica romana), Roma, 1945; Montalto L., Un mecanate in Roma barocca..., Florenzia, [1955]; Feininger L., Die katholische Kirchenmusik in Rom zwischen 1600 und 1800, в кн.: Gesellschaft für Musikforschung. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel, 1962.

М. М. Яковлев.

РИМАН (Riemann) Карл Вильгельм Юлиус Хуго (18 VII 1849, Гросмельра, близ г. Зондерсхаузен — 10 VII 1919, Лейпциг)— нем. музыковед. Род. в семье композитора-любителя. Занимался музыкой под рук. Г. Ф. Франкенбергера, А. Барте-



ля, Т. Ратценбергера и др. Изучал право, историю и философию в ун-тах Берлина и Тюбингена (1868—70). В 1871 поступил в Лейпцигскую консерваторию, где учился по классам фп. и композиции у К. Г. Рейнеке, гармонии — у С. Ядассона. В 1873 в Гёттингене защитил диссертацию «Über das musikalische Hören» (издана под назв. «Musikalische Logik...», Lpz., 1874). До 1878 был дирижёром и педагогом в Билефельде, затем приват-доцентом в Лейпцигском ун-те; преподавал в Бромберге (1880), в Гамбургской консерватории (1881—90, класс фп. и теоретич. предметы), в консерватории Висбадена (1890—95). В 1895 вернулся в Лейпциг. Работал в ун-те (с 1901 профессор), с 1905 — в новом Ин-те музыкознания (Collegium musicum, с 1911 профессор). С 1914 директор гос. исследовательского Ин-та муз. науки. Почётный член академии «Санта-Чечилия» в Риме (1887), Корол. академии во Флоренции (1894).

Деятельность Р. необычайно широка по масштабам и тематике. Как историк и теоретик он охватил все области музыковедения, проявив стремление к универсальной систематизации. Теоретич. воззрения Р. сложились преим. на основе утверждения закономерностей классич. иск-ва (прежде всего венских классиков). В центре интересов Р.— проблемы структуры муз. произв., поставленные в связь с др. сторонами муз. иск-ва. В области гармонии как теоретич. дисциплины Р. являлся основоположником т. н. функционального направления. Он высоко ценил гармонич. концепции Ж. Ф. Рамо, использовал в исследованиях данные акустики и муз. психологии. В сфере полифонии Р. пересмотрел антиисторич. положения традиц. школы И. Фукса и пытался подчинить учение о полифонии закономерностям гармонич. мышления. Рассматривая проблемы метра и ритма, Р. выдвинул в качестве основного принцип ямбического строения элементов муз. формы (как мелких, так и крупных). Осн. формообразующими элементами музыки он считал гармонию и ритм, а осн. носителями выразительности — мелодию, динамику и агогику. Р. разработал методологию муз. анализа, основанную на понимании произв. как строй-

ной организации структурных элементов, начиная от мотива и вплоть до формы целой части, даже цикла частей. Уязвимым в методе анализа Р. было то, что он исходил из стиля одной только *венской классической школы*; помимо того, он недооценивал значения хореических образований, что приводило его к разл. рода натяжкам. Это проявилось в многочисл. работах Р., посв. анализу муз. произв. (напр., фуг И. С. Баха или фп. сонат Л. Бетховена). Спец. работы Р. посвятил вопросам муз. инструментария, оркестра, партитуры, а также исполнительства (особенно на фп.), истории нотописания, муз. теории, муз. эстетики, в к-рой он брал за основу значительность содержания, идеи произв. и совершенство воплощающей его формы. Теоретич. мышление Р. совмещало в себе догматич. черты (систематизация правил, рекомендации), глубоко науч. поиск и смелые творч. идеи, приведшие к ряду открытий. В области музыковедения труды Р. основаны большей частью на новых фактах, особенно в истории муз. теории, нотописания и муз. стиля 17—18 вв. Ряд проблем Р. раскрыл по-новому, в частности проблему формирования венской классич. школы, исследовав творчество композиторов *мангеймской школы* и опубликовав множество их симф. произв. Историю музыки Р. представлял преим. как историю жанров, форм, способов изложения, муз. стилей. Основополагающий труд Р. в этой области —«Руководство по истории музыки» («Handbuch der Musikgeschichte», Bd 1—2, 1904—13). Разработал ряд принципов периодизации, но в их применении бывал непоследовательным и смешивал разные критерии. Спец. работу Р. посвятил истории муз.-теоретич. мысли. Многие его труды используются как пособия (особенно «Катехизисы»); целая группа их может быть отнесена к категории справочников, среди к-рых мировую известность приобрёл «Музыкальный словарь» («Musiklexikon», B., 1882), на базе к-рого вышло в свет 12 изданий (переиздавался, уточнялся и дополнялся с участием видных музыковедов (12. Aufl., Bd 1—5, 1959—75, hrsg, von W. Gurlitt, H. H. Eggebrecht, C. Dahlhaus). Ряд изданий словаря Р. переведён на разные яз. (рус. пер., ред. и доп. Ю. Энгеля, 1901). Автор муз. произведений.

Соч.: Die objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle, B., 1875; Musikalische Syntaxis, Lpz., 1877, перепзд., Niederwalluf-Wiesbaden, 1971; Studien zur Geschichte der Notenschrift, Lpz., 1878, перепзд., Hildesheim, 1970; Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre, Lpz., 1880, [2]1929; Neue Schule der Melodik, Hamb., 1883; Elementar-Musiklehre, Hamb., 1883; Musikalische Dynamik und Agogik, Hamb., 1884; Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre, Hamb., 1887 (рус. пер.— Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах, М.— Лейпциг, 1898); Opern-Handbuch, [Tl 1—3], Lpz., 1887—1893; Wie hören wir Musik? Drei Vorträge, Lpz., 1888, [4]1923; Katechismus des Klavierspiels, Lpz., 1888 (рус. пер.— Катехизис фортепианной игры, М., 1892, [2]1929); Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, Lpz., 1888, [4—6]1921; Katechismus der Musikgeschichte, Tl 1—2, Lpz., 1888, [2]1914 (рус. пер.— Катехизис истории музыки, ч. 1—2, М., 1895—96); Katechismus der Musikinstrumente, Lpz., 1888, [4]1908; Katechismus der Orgel, Lpz., 1888, [2]1901; Allgemeine Musiklehre (Katechismus der Musik), Lpz., 1888, [4]1908; Anleitung zum Generalbaß-Spielen, Lpz., 1889, [2]1922; Katechismus der Akustik, Lpz., 1891 (рус. пер.— Акустика с точки зрения музыкальной науки, М., 1898); Vereinfachte Harmonielehre, L.— N. Y., 1893 (рус. пер.— Упрощённая гармония, или Учение о тональных функциях аккордов, М.— Лейпциг, 1896, то же, 1901); Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert, Lpz., 1898, [2]Hildesheim, 1961; Die Elemente der musikalischen Ästhetik, B.— Stuttg., [1900]; Geschichte der Musik seit Beethoven (1800—1900), B.— Stuttg., 1901; Grosse Kompositionslehre, Bd 1—3, B.— Stuttg., 1902—13; Anleitung zum Partiturspiel, Lpz., 1902, [4]1924; Katechismus der Orchestrierung, Lpz., 1902, [2]1921; System der musikalischen Rhythmik und Metrick, Lpz., 1903, перепзд., Niederwalluf-Wiesbaden, 1971; Handbuch der Musikgeschichte, Bd 1—2, Lpz., 1904—13, [2]1919—22, перепзд., N. Y., 1972; Das Problem des harmonischen Dualismus, Lpz., 1905; Normal-Klavierschule für Anfänger, Lpz., 1906; Kleines Handbuch der Musikgeschichte, Lpz., 1908, [2]1952; Grundriß der Musikwissenschaft, Lpz., 1908, [4]1928; Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert, Lpz., 1909; Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen, Tl 1—3, B., 1918—19 и др.

Лит.: Рыжкин И., Мазель Л., Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. 1, М., 1934; История европейского искусствознания. Вторая пол. XIX в.— начало XX в., кн. 1—2, М., 1969; Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern, [hrsg. von C. Mennicke], Lpz., 1909 (с перечнем работ); Crabner H., Die Funktionstheorie H. Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse, Münch., 1923; Gurlitt W., Aus den Briefen M. Regers an H. Riemann, в кн.: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, XVIII, 1936; его же, Hugo Riemann, Mainz, 1951; Denecke H. L., Die Kompositionslehre Hugo Riemanns, Kiel, 1937 (Diss.); Wolff H. C., Hugo Riemann der Begründer der systematischen Musikbetrachtung, в кн.: Festschrift M. Schneider, Lpz., 1955; Federhofer H., Die Funktionstheorie H. Riemanns und die Schichtenlehre H. Schenkers, в кн.: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien, 1956, Graz — Köln, 1958; Reinecke H. P., H. Riemanns Beobachtungen von «Divisionstönen» und die neueren Anschauungen zur Tonhöhenwahrnehmung, в кн.: H. Albrecht in memoriam, Kassel [u. a.], 1962; Sievers G., Die Grundlagen H. Riemanns bei M. Reger, Wiesbaden, 1967; Dahlhaus C., Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel [u. a.], 1968; Imig R., Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit H. Riemann, Düsseldorf, 1970; Mickelsen W. C., H. Riemann's history of harmonic theory..., Bd 1—2, Bloomington, 1971 (Diss.); Orf W., Die unveröffentliche Riemann-Festschrift 1919, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1973, Jahrg. 15, H. 4.

Т. Н. Соловьёва.

РИ́МСКАЯ О́ПЕРА (Teatro dell'Opera). Открыта в 1880 в Риме. До 1928 наз. т-р «Костанци» (по имени импресарио Д. Костанци), затем «Королевский оперный театр», с 1946 — совр. назв. (здание построено в 1880, арх. А. Сфондрини). С первых лет существования Р. о. стала одним из лучших оперных т-ров Италии. Здесь ставились «Семирамида» Россини (1880), «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1893) Верди, «Манон» Массне (1894); состоялись первые пост. опер «Сельская честь» (1890), «Друг Фриц» (1891), «Ирис» (1898), «Маски» (1901) Масканьи, «Тоска» Пуччини (1900). В 19 в. на сцене Р. о. выступали крупнейшие певцы— Дж. Беллинчони, Э. Кальве, Ф. Де Лючия, Р. Станьо, Х. Даркле, Э. Джиральдони, Ф. Таманьо, М. Баттистини, в 1-е десятилетие 20 в.—А. Галли-Курчи, Э. Карузо, Э. Карелли, А. Бончи, Дж. де Лука. В 30-е гг. Р. о. ставила преим. произв. совр. итал. композиторов, в числе к-рых —«Чужестранец» Пиццетти (1930), «Женщина-змея» Казеллы (1932), «Любовный фарс» Дзандонаи (1933), «Сказка о блудном сыне» Малипьеро (1934), «Пламя» Респиги (1934). В эти годы здесь выступали выдающиеся певцы — Б. Джильи, М. Канилья, Т. Скипа, Т. Даль Монте, А. Пертиле, Э. Стиньяни, Дж. Беки, Д. Аранджи-Ломбарди, Дж. Чинья, Т. Пазеро, А. Гранфорте, Р. Страччари, с кон. 40-х гг.— М. Каллас, Р. Тебальди, Дж. Ди Стефано, М. Дель Монако, Э. Бастианини, Т. Гобби, Дж. Симионато, Ф. Барбьери, Ф. Корелли, К. Бергонци. В кон. 40-х—50-е гг. Р. о. испытывала послевоенные трудности, отразившиеся и на уровне пост.; к 60-м гг. т-р возрождается и приобретает славу муз. центра столицы.

В репертуаре т-ра представлена мировая оперная классика, в т. ч. произв. рус. композиторов —«Сказание о невидимом граде Китеже» (1960), «Евгений Онегин» (1965), «Псковитянка» (1969), «Хованщина» (1971). Среди наиболее значит. пост. 70-х гг.—«Бабукко» (1970), «Жанна д'Арк» (1972), «Дон Карлос» (1974) Верди, «Так поступают все» Моцарта (1970), «Фаворитка» (1971) и «Дон Паскуале» (1972) Доницетти, «Фауст» (1972); «Весталка» Спонтини (1973), «Сорокаворовка» Россини (1973), «Парсифаль» (1974); «Пеллеас и Мелисанда» Дебюсси (1974). Спектаклями дирижируют: Н. Сандзоньо, О. Де Фабритиис, К. Франчи, П. Маг, Т. Шипперс, Ф. Превитали, Ф. Молинари-Праделли, Л. Матачич, Б. Бартолетти, Ф. Маннино. В труппе (1976): певцы — Ф. Коссотто, Р. Орланди-Маласпина, Ф. Лабо, Д. Чеккеле, Д. Д. Гуэльфи, П. Монтарсоло, Б. М. Казони, И. Лигабуэ, М. Серени, Р. Панерai, М. Гульельми, К. Петрелла, О. Гаравента.

В. В. Тимохин.

РИ́МСКАЯ ПРЕ́МИЯ, Большая Римская премия (франц. Grand Prix de Rome),— нац. гос. премия во Франции. Учреждена в 1803. Присуждается Академией иск-в ежегодно (по конкурсу) музыкантам— студентам, оканчивающим курс композиции Парижской консерватории, а также выпускникам др. художеств. уч. заведений (по итогам спец. конкурсов)— молодым литераторам, живописцам, графикам, архитекторам. На соискание Р. п. композиторы представляют одноактную оперу (ранее представляли кантату); авторы либретто также премируются. Лауреаты Р. п. получают стипендию для 4-летнего художеств. совершенствования в Риме (пребывание в Италии считается обязательным). По уставу сочинения, созданные в Риме, присылаются в Париж для оценки соответствующими инстанциями. Среди лауреатов Р. п.— Ф. Герольд (1812), Ж. Ф. Галеви (1819), Г. Берлиоз (1830), А. Тома (1832), Ш. Гуно (1839), Ж. Бизе (1857), Ж. Массне (1863), К. Дебюсси (1884), Г. Шарпантье (1887), Ф. Шмитт (1900), М. Дюпре (1914), Ж. Ибер (1919), А. Дютийё (1938). Присуждается также вторая Р. п. (золотая медаль); в числе её обладателей были М. Равель и П. Дюка. С 1840 каждые два года Р. п. по образцу французской получают молодые мастера иск-в в Бельгии. Существует Р. п. и в США.

Лит.: Rebois H., Les Grands Prix de Rome de musique à l'Académie de France, P., 1932.

М. М. Яковлев.

РИ́МСКАЯ ШКО́ЛА — назв. творч. направлений, сложившихся в Риме в 16—17 вв.

1) Р. ш. в полифонич. вок. музыке — творч. школа, сформировавшаяся во 2-й пол. 16 в. во главе с Палестриной. Его последователями в нач. 17 в. были Дж. М. и Дж. Б. Нанино, Ф. и Дж. Ф. Анерио, Ф. Сориано. Для Р. ш. характерно преобладание духовных жанров (a cappella в полифонич. изложении)— *мессы, мотеты.* Римские композиторы писали также *мадригалы.* Полифонич. стиль школы (т. н. *строгий стиль*) отличался чистотой, плавностью мелодич. линий, консонантностью, выявлением гармонич. начала в полифонич. сочетании голосов. Отказываясь от мелодич. свободы и подчёркнутой выразительности, от хроматизмов, сложных ритмов, гармонич. жёсткостей, представители Р. ш. создавали произв. благостно-умиротворённые, созерцательные, величавые, проникнутые возвышенными эмоциями. Эти соч. отвечали требованиям католич. церкви в период Контрреформации. Вместе с тем они подготовляли, наряду с иными течениями музыки кон. 16 в., переход от полифонии к гармонии. В дальнейшем Р. ш. выродилась в академич. направление церк. хор. музыки a cappella и утратила значение.

2) Р. ш. в опере — одна из первых оперных школ в Италии, выдвинувшаяся в 20—30-е гг. 17 в. В ней наметились две линии: пышного оперного спектакля барочного стиля (начиная от оперы «Цепь Адониса» Д. Маццокки, 1626) и нравоучительно-комического, близкого комедии дель арте («Страждущий да надеется» В. Маццокки и М. Марацколи, на сюжет из «Декамерона» Боккаччо, 1639). Крупнейшим представителем Р. ш. был комп. С. Ланди (лучшая опера —«Св. Алексей», 1632), в произв. к-рого объединились в известной мере обе тенденции. В операх Ланди сочетаются подлинно драм., даже трагич. ситуации, христ. нравоучения, фантастика и быт. Ещё более причудливое смешение христ. морали и жанрового правдоподобия характерно для римских опер комич. типа. Благодаря развитию жанровых сцен (напр., сцена ярмарки) в этих спектаклях появились новые элементы муз.стилистики— разговорные, с небольшой поддержкой клавесина, речитативы (recitativo secco), песенки, жанровые хоры. Одноврем. в римской опере возросла роль ариозного начала (выражение драм. эмоций). Среди композиторов выделились также Л. Виттори (опера в пасторальном жанре «Галатея», 1639), М. Росси («Эрминия», 1637). Развитие оперы в Риме в 17 в. проходило в сложной обстановке и во многом зависело от личности того или иного папы: оперному т-ру то оказывалось покровительство (Урбан VIII Барберини, Климент IX Роспильози), то он подвергался преследованию (папы Иннокентий X и Иннокентий XII). Здания т-ров то строили, то разрушали. Традиции Р. ш. затем отчасти перешли в Венецию и получили здесь развитие в иных обществ. условиях.

Лит.: Ademollo A., I teatri di Roma nel secolo decimosettimo, Roma, 1888; Goldschmidt H., Studien zur Geschichte der Italienischen Oper im XVII. Jahrhundert, Bd 1, Lpz., 1901; Rolland R., L'opera au XVII siècle en Italie, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire... fondateur A. Lavignac, partie I, [v. 2], P., 1913 (рус. пер.— в кн.: Роллан Р., Опера в XVII в. в Италии, Германии, Англии, М., 1931); Ridder L. de, Der Anteil der Comedia dell'Arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper, Köln, 1970 (Diss.).

Т. Н. Соловьёва.

РИ́МСКАЯ-КО́РСАКОВА Надежда Николаевна (урожд. Пургольд) [19 (31) X 1848, Петербург— 11(24) V 1919, Петроград]— рус. пианистка и композитор. Жена Н. А. Римского-Корсакова. Сестра А. Н. *Молас.* Училась игре на фп. у А. К. Штанге и А. А. Герке. В юные годы на её муз. развитие большое влияние оказал А. С. Даргомыжский, под рук. к-рого она занималась переложением орк. партитур для фп. Муз.-теоретич. предметам обучалась в Петерб. консерватории, нек-рое время занималась по инструментовке и композиции у Римского-Корсакова. В 60—70-е гг. принимала участие как пианистка в муз. собраниях композиторов *«Могучей кучки».* Автор симф. картины «Заколдованное место» по Н. В. Гоголю (посв. М.П. Мусоргскому), Скерцо B-dur для фп. (не изданы); ей принадлежат мн. четырёхручные переложения произв. Даргомыжского, Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. П. Бородина и др. (в т. ч. ею сделано четырёхручное переложение оперы «Псковитянка»). Ред. 1-го и 2-го изд. (и автор вступ. статьи к 1-му изд.) «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова (СПБ, 1909, 2 изд. 1910). Написала ряд статей, в т. ч.: «Открытое письмо С. П. Дягилеву» [по поводу пост. балета «Шехеразада», «Речь», 1910, 25 июля (7 авг.), 29 сент. (12 окт.)], «Мои воспоминания о А. С. Даргомыжском» («Русская молва», 1913, 2 февр., то же, «Музыка», 1913, № 116), «Н. А. Римский-Корсаков и А. Н. Скрябин» («СМ», 1950, № 5) и др. П. И. Чайковский посв. Р.-К. романс «Колыбельная песнь» (ор. 16 № 1, 1872).

И. М. Ямпольский.

РИ́МСКИЙ-КО́РСАКОВ Андрей Владимирович [р. 16 (29) VIII 1910, Петербург] — сов. акустик. Д-р физико-математич. наук (1949). Внук Н. А. Римского-Корсакова. В 1932 окончил Политехнич. ин-т. Работал в Н.-и. ин-те муз. промышленности, изучал акустич. свойства муз. инструментов (рояль, струнные, щипковые). Докторская диссертация Р.-К. посв. исследованию звукообразования в струнных инструментах. С 1955 руководитель отдела Акустич. ин-та АН СССР, консультант фабрик муз. инструментов. Р.-К. — один из ведущих сов. учёных-акустиков, автор ряда науч. изобретений и многочисл. трудов. Создал (совм. с А. А. Ивановым, В. Л. Крейцером и В. П. Дзержковичем) электромузыкальный инструмент, названный *эмиритоном* или мелодином (1-я модель — в 1935, 8-я — в 1950).

Соч.: Музыкальные инструменты. (Методы исследования и расчёта), М., 1952 (совм. с Н. А. Дьяконовым).

Лит.: Иванов А. А., Советский электрический музыкальный инструмент эмиритон (мелодин), М., 1953; Рогаль-Левицкий Дм., Современный оркестр, т. 4, М., 1956, с. 263; А. В. Римский-Корсаков. (К 50-летию со дня рождения), «Акустический журнал», 1960, т. 6, вып. 4.

РИ́МСКИЙ-КО́РСАКОВ Андрей Николаевич [5(17) X 1878, Петербург — 23 V 1940, Ленинград]— сов. музыковед. Д-р философии (1903). Старший сын Н. А. Римского-Корсакова. В детстве учился игре на виолончели. Музыкально-теоретич. предметы изу-

чал под рук. отца и М. О. Штейнберга. Занимался на филологич. ф-те Петерб. ун-та, изучал философию в Страсбургском и Гейдельбергском ун-тах. Заведовал муз. отделом газ. «Русская молва» (1912—13) и журн. «Северные записки» (1913—14), был ред.-изд. журн. «Музыкальный современник» и приложения к нему «Хроника журнала „Музыкальный современник“» (1915—17). В 1918—40 зав. нотным отделом и сотрудник отдела рукописей Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Одновременно в 1921—24 вёл курс истории музыки в Ленингр. ун-те. Принимал участие в организации музея Н. А. Римского-Корсакова при Ин-те т-ра и музыки. Ред. сб-ков «Музыкальная летопись» (1922—25), первых сов. изданий книг «Записки» М. И. Глинки (1930; автор вступ. статьи), «М. П. Мусоргский. Письма и документы» (1932), «Переписка П. И. Чайковского с Н. А. Римским-Корсаковым» (1945) и 3—5-го изд. книги Н. А. Римского-Корсакова «Летопись моей музыкальной жизни». С 1912 Р.-К. выступал в периодич. печати (иногда под псевд. Гуливер и А. Р.-К.). Автор многочисл. статей, посв. преим. произв. рус. композиторов и рус. исполнителям. Ему принадлежит вступ. статья к т. 45 Полн. собр. соч. Н. А. Римского-Корсакова (романсы; 1946). И. Ф. Стравинский посв. Р.-К. балет «Жар-птица».

Соч.: К эстетике оперы и музыкальной драмы, «Северные записки», 1913, № 3; К эстетике балета, там же, 1914, № 5; О «Соловье» Игоря Стравинского, «Музыкальный современник», 1915, № 1; А. К. Лядов в освещении посторонних людей, там же, 1916, № 7; Тихвинский затворник, его предки и семья. Детские и юношеские годы Н. А. Римского-Корсакова, в сб.: Музыкальная летопись, сб. 1, П., 1922; Личность М. И. Глинки, как предмет изучения, там же, сб. 2, П., 1923; К истории первой постановки «Руслана и Людмилы», там же; «Борис Годунов» Мусоргского, М.— Л., 1927 (совм. с Е. М. Браудо); Г. Н. Теплов и его музыкальный сборник «Между делом безделье», в сб.: Музыка и музыкальный быт старой России, Л., 1927; Максимилиан Штейнберг, М., 1928; Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 1—5, М., 1933—46; Музыкальные сокровища Рукописного отделения Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. (Обзор муз. рукописных фондов), Л., 1938.

Лит.: Римский-Корсаков Н. А., Летопись моей музыкальной жизни, М., [7]1955, с. 190, 192, 211, 219; Грачев П., Памяти А. Н. Римского-Корсакова, «СМ», 1940, № 12; Коломийцов В., О «Музыкальном современнике», в его сб.: Статьи и письма, Л., 1971, с. 117—20. *Л. Б. Римский.*

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Владимир Николаевич [13 (25) I 1882, Петербург — 25 VI 1970, Ленинград]— сов. скрипач. Младший сын Н. А. Римского-Корсакова. С 1894 обучался игре на скрипке у В. А. Золотарёва и П. А. Краснокутского, в 1901—15 в Петерб. консерватории у Л. С. Ауэра и Н. В. Галкина. В 1906 окончил юридич. ф-т Петерб. ун-та (в 1910—17 работал в канцелярии Гос. совета). В 1920—41 альтист оркестра Ленингр. филармонии, затем Ленингр. т-ра драмы им. А. С. Пушкина; преподавал в Обл. педагогич. уч-ще. В 1944—58 науч. сотрудник Ленингр. н.-и. ин-та т-ра и музыки, работал над изучением архивов Н. А. и А. Н. Римских-Корсаковых. Чл. редакционной коллегии Академич. собр. соч. Н. А. Римского-Корсакова (с 1944), автор статей и разл. публикаций, посв. гл. обр. жизни и творчеству композитора. Был одним из организаторов Музея-квартиры Н. А. Римского-Корсакова в Ленинграде.

Соч.: Из воспоминаний и материалов семейного архива, в кн.: Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма, т. 2, М., 1954; Музыкально-эстетические принципы «Основ оркестровки» Н. Римского-Корсакова, «СМ», 1955, № 9; Федор Иванович Шаляпин в доме Римских-Корсаковых, в сб.: Ф. И. Шаляпин, т. 2, М., 1958; Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества, вып. 1—4, Л., 1969—73 (совм. с А. А. Орловой). *И. М. Ямпольский.*

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Георгий Михайлович [13(26) XII 1901, Петербург — 10 IX 1965, Ленинград]— сов. композитор, исследователь в области муз. акустики, педагог. Внук комп. Н. А. Римского-Корсакова. В 1926 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у М. О. Штейнберга, в 1929 — аспирантуру Ленингр. ин-та т-ра и музыки (по теории музыки и акустике, рук. Б. В. Асафьев и А. В. Финагин). С возникновением звукового кино в СССР (1928) работал в лабораториях и на студиях «Ленфильма» и «Техфильма»; звукорежиссёр кинофабрики «Ленфильма» (1929—32); науч. сотрудник Ленингр. ин-та т-ра и музыки по отделам музыки и кино (1929—32, 1942—46). В 1927—62 преподавал муз. акустику и инструментовку в Ленингр. консерватории (с 1928 доцент), муз.-теоретич. предметы — в Томском муз. уч-ще (1942—44). Один из основателей Дома-музея Н. А. Римского-Корсакова (Тихвин, 1944).

Соч.: для хора и орк.— Мятеж (сл. Эм. Верхарна, пер. В. Я. Брюсова, 1927); для орк.— симфония (1925); камерные ансамбли — 2 струн. квартета (1925, 1932); квинтет для скр., альта, влч., кларнета и валторны (1925), октет для 2 эмиритонов, 2 кларнетов, фагота, скр., альта и влч. (1932); пьесы четвертитонового строя для особых 2 фп., арфы, фисгармонии и 2 валторн разного строя (1925—32); для фп.— 2 сонаты (1924, 1931), 24 прелюдии (1922—55), 8 этюдов (1932); пьесы для скр. и фп. (1934—55); поэма для влч. и фп. (1951); для 3 голосов с фп.— Три ключа (сл. А. С. Пушкина), Три витязя (сл. М. Ю. Лермонтова, 1936); для 2 голосов с фп.— Ворон к ворону летит, Румяной зарёю (сл. А. С. Пушкина, 1935), Парус (сл. М. Ю. Лермонтова, 1938), Медлительно нисходит (сл. А. А. Блока); для голоса и фп.— романсы (ок. 100); музыка к драм. спектаклям и кинофильмам.

Лит. соч.: Образцы декламационных композиций Студии Ленинградского государственного экспериментального театра, в кн.: Всеволодский-Гернгросс В. Н., Искусство декламации, ч. 2, Л., 1925; Обоснование четвертитоновой музыкальной системы, в сб.: De Musica, 1925, № 1; Расшифровка световой строки скрябинского «Прометея», там же, 1926, № 2; О высоте комбинационных тонов, там же, 1927, № 3; Акустическое обоснование теории ладового ритма, в кн.: Музыкознание, Л., 1928; Хроника концертной жизни. Ленинград, «СМ», 1955, № 6; Оркестровая полифония, Л., 1955; Стеснительный господин [о П. И. Чайковском], «Простор», 1969, № 12.

Лит.: Памяти ушедших, «СМ», 1965, № 12. *М. Ф. Леонова.*

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Николай Андреевич [6(18) III 1844, Тихвин — 8(21) VI 1908, усадьба Любенск, близ Луги, ныне Псковской обл.]— рус. композитор, педагог, дирижёр, муз.-обществ. деятель. Род. в дворянской семье. Первоначальное общее и муз. образование получил дома. В 1856 поступил в петерб. Морской корпус, по окончании к-рого участвовал в 3-годичном плавании на клипере «Алмаз» (посетил Сев. и Юж. Америку, ряд стран Зап. Европы). В 1859—60 брал уроки у пианиста Ф. А. Канилле, к-рый руководил также первыми опытами Р.-К. в области композиции. В 1861 познакомился с М. А. Балакиревым, В. В. Стасовым, М. П. Мусоргским, Ц. А. Кюи, позднее — с А. П. Бородиным, стал членом Балакиревского кружка (*«Могучей кучки»*), под воздействием к-рого сформировались его эстетич. взгляды, определились нац. основа и направленность творчества, круг тем, образов и жанров. Под руководством и непосредств. влиянием Балакирева создавались 1-я симфония es-moll (1861—1865), «Увертюра на темы трёх русских песен» (1866), «Сербская фантазия» (1867), нек-рые ранние романсы. Творч. индивидуальность Р.-К. выявляют прежде всего программные произв. этих лет — симф. муз. картина «Садко» (1867) и 2-я симфония «Антар» (1868). Ранний период творчества завершает опера «Псковитянка» (1868—72).



В 70-е гг. муз. деятельность Р.-К. значительно расширилась. Он стал профессором Петерб. консерватории (1871, классы практич. сочинения, инструментовки, оркестровый), инспектором Музыкантских хоров (дух. оркестров) Морского ведомства (1873—84), директором Бесплатной муз. школы (1874—81), дирижёром симф. концертов (с 1874) и позднее — оперных спектаклей, участвовал (совм. с Балакиревым и А. К. Лядовым) в подготовке к изданию оперных партитур М. И. Глинки. В сер. 70-х гг. интенсивно работал над совершенствованием своей композиторской техники, углублённо изучал гармонию и контрапункт, творения мастеров прошлого. Соч. этих лет отмечены технич. изобретательностью, но в то же время нек-рой скованностью творч. фантазии и вдохновения (3-я симфония, 1873; фуги для фп.; струн. квартет F-dur, 1875; хоры a cappella и др.).

Новый подъём творчества связан с обращением Р.-К. к нар. песне. Он составил сб-ки «100 русских народных песен» (1875—76), «40 песен» (гармонизовал песни, собранные Т. И. Филипповым, 1875—82). Увлечение фольклором, др.-слав. мифологич. представлениями, поэзией языческого поклонения солнцу, красотой нар. обрядов и картин патриархального быта нашло отражение в опере «Майская ночь» (1878—79) и особенно в «весенней сказке» «Снегурочка» (1880—81)— одном из наиболее поэтичных и вдохновенных соч. композитора.

В 80-е гг. Р.-К. возглавил *Беляевский кружок*, активно участвовал в издат. деле М. П. Беляева и в организованных им *«Русских симфонических концертах»*. Одноврем. он был помощником управляющего Придв. певч. капеллой (1883—94), вёл большую работу по редактированию, подготовке к изданию и исполнению произв. своих умерших товарищей — членов «Могучей кучки».

Творчество Р.-К. 80-х гг. связано гл. обр. с симф. жанрами. В эти годы созданы «Сказка» для оркестра (1879—80), ряд соч. на подлинные рус. нар. темы, в т. ч. концерт для фп. с оркестром (1882—83), симфониетта (1884—85), фантазия для скрипки с оркестром (1886), а также вершинные творения Р.-К. в области симф. музыки — «Испанское каприччио» (1887) и «Шехеразада» (1888). Поисками новых орк. красок и звучаний отмечена «волшебная опера-балет» «Млада» (1889—90), в к-рой близкие творчеству Р.-К. ритуально-обрядовые элементы, широко развитые нар. сцены и фантастич. эпизоды соединяются с обилием внешне декоративных эффектов, рассчитанных на феерически пышную постановку.

В нач. 90-х гг. в творч. деятельности Р.-К. наступил перерыв, вызванный, с одной стороны, тяжёлыми переживаниями (смерть матери и двух детей), с другой — стремлением осмыслить новые тенденции в иск-ве кон. 19 в. и наметить дальнейшие пути своего творчества. Р.-К. погрузился в изучение философии, задумал собств. муз.-эстетич. исследование, написал ряд статей, пересмотрел и отредактировал нек-рые из своих ранних сочинений. С сер. 90-х гг. вновь начался интенсивный



Обложка программы юбилейного концерта.

подъём творчества. Ведущим жанром этого периода становится опера. Р.-К. были созданы «быль-колядка» «Ночь перед Рождеством» (1894—95), эпич. «опера-былина» «Садко» (1893—96), камерная опера «Моцарт и Сальери» (посв. памяти А. С. Даргомыжского, 1897), одноактная опера «Боярыня Вера Шелога» (муз.-драм. пролог к «Псковитянке», 1898), драма на историко-бытовой сюжет «Царская невеста» (1898).

Начиная с «Моцарта и Сальери» внимание Р.-К. сосредоточивается гл. обр. на проблемах внутр. мира человека, на лирико-психологич. и драм. образах. В поисках новой вок.-мелодич. выразительности он создал св. 40 романсов (1897—98), в т.ч. вок. циклы «Весной», «Поэту», «У моря». В тот же период написаны 3 кантаты — «Свитезянка» (на текст баллады А. Мицкевича, 1897), «Песнь о вещем Олеге» (на текст А. С. Пушкина, 1899) и позднее — прелюдия-кантата «Из Гомера» (фрагмент неосуществлённой оперы «Навзикая», 1901).

В нач. 1900-х гг. творчество Р.-К., соприкасаясь с художеств. направлениями, выдвинувшимися в рус. иск-ве кон. 19 — нач. 20 вв., обогатилось новыми чертами. Характерное для этих направлений тяготение к эстетике чистого созерцания, к любованию красотой и отточенным совершенством формы оказалось во многом близким композитору. Новые тенденции отчётливо проявились в опере «Сказка о царе Салтане» (1899—1900), «осенней сказочке» «Кащей бессмертный» (1901—1902), в к-рых сказочная тематика приобретает условную, символистско-аллегорич. трактовку. Стремясь освоить новые для себя темы и сюжеты, Р.-К. в те же

годы создаёт оперы «Сервилия» (на сюжет из истории Др. Рима, 1900—01) и «Пан воевода» (из польской жизни, посв. памяти Ф. Шопена, 1901—03). Крупнейшей работой Р.-К. в этот период явилась опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1902—04).

Во время Революции 1905—07 Р.-К., преподававший в Петерб. консерватории, выступил с активной поддержкой требований бастующих студентов и открыто осудил действия реакц. администрации. В ответ дирекция РМО приняла решение об увольнении Р.-К. из консерватории, вызвавшее волну возмущения и протеста по всей стране. Лишь после предоставления консерватории частичной автономии и смены руководства (директором стал А. К. Глазунов) Р.-К. смог вернуться в консерваторию. Творч. откликом композитора на революц. события было создание в 1905 симф. обработки песни «Дубинушка», а также замысел оперы-песни «Стенька Разин» (не осуществлён). Творч. путь Р.-К. завершает опера «Золотой петушок» («небылица в лицах», 1906—07), в к-рой дана острая, беспощадная сатира на царское самодержавие, лишь слегка завуалированная формой условной оперы-сказки и приёмами старинного т-ра масок.

Творчество Р.-К. на протяжении многолетней деятельности (св. 40 лет) подверглось изменениям, отражая потребности времени, эволюционировали и эстетич. взгляды композитора, и его стиль. Р.-К. формировался как музыкант в атмосфере обществ. подъёма 60-х гг. под воздействием эстетич. принципов «*Новой русской музыкальной школы*». Важнейшие из них — стремление к народности, высокой содержательности, обществ. значимости иск-ва — композитор пронёс через всю жизнь. Вместе с тем его в большей мере, чем др. членов Балакиревского кружка, интересовали специфич. внутр. проблемы иск-ва. Для Р.-К. характерны выявление эстетич. начала в каждом соч., стремление к красоте, совершенству выполнения. Отсюда — особое внимание к вопросам профессионализма и своеобразная эстетика мастерства, что сближало принципы Р.-К. с общими тенденциями развития рус. иск-ва кон. 19 — нач. 20 вв. В творч. облике Р.-К. много сходного с М. И. Глинкой. Прежде всего — гармоничность мировосприятия, внутр. уравновешенность, тонкий артистизм, безупречный вкус, чувство художеств. меры, классич. ясность муз. мышления.

Круг тем и сюжетов, воплощённых Р.-К., широк и многообразен. Как и все «кучкисты», композитор обращался к рус. истории, картинам нар. жизни, образам Востока, он также затронул область бытовой драмы и лирико-психологич. сферу. Но с наибольшей полнотой дарование Р.-К. выявилось в произв., связанных с миром фантастики и разнообразными формами рус. нар. творчества. Сказка, легенда, былина, миф, обряд определяют не только тематику, но и идейный смысл большинства его сочинений. Выявляя философский подтекст фольклорных жанров, Р.-К. раскрывает мировоззрение народа: его извечную мечту о лучшей жизни, о счастье, воплощённую в образах светлых сказочных стран и городов (Берендеево царство в «Снегурочке», город Леденец в «Сказке о царе Салтане», Великий Китеж); его нравств. и эстетич. идеалы, олицетворением к-рых служат, с одной стороны, пленительно-чистые и нежные героини опер (Царевна в «Кащее бессмертном», Феврония), с другой — легендарные певцы (Лель, Садко), эти символы неувядаемого нар. иск-ва; его преклонение перед животворной мощью и вечной красотой природы; наконец, неистребимую веру народа в торжество светлых сил, справедливости и добра — источник оптимизма, присущего творчеству Р.-К.

Отношение Р.-К. к изображаемому также родственно нар. иск-ву. По словам Б. В. Асафьева, «...между личным вчувствованием композитора и объектом его творчества встает прекрасное средостение: а как об этом думает и как бы воплотил свою мысль об этом народ?...». Подобная отстранённость авторской позиции обусловила характерную для Р.-К. объективность тона и преобладание эпич. принципов драматургии в большинстве сочинений. С этим же связаны и специфич. черты его лирики, всегда искренней и в то же время лишённой эмоциональной напряжённости,— спокойной, цельной и несколько созерцательной.

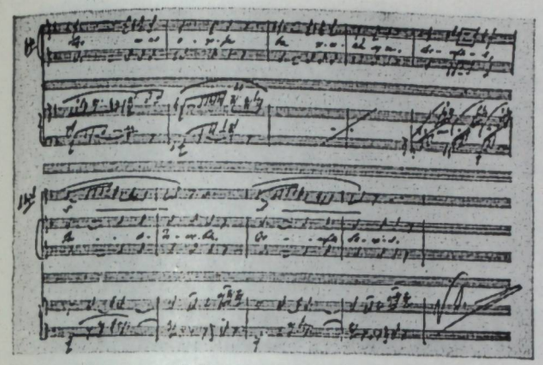
В творчестве Р.-К. органично соединяется опора на рус. муз. фольклор (гл. обр. древнейшие его пласты) и на традиции нац. классики (Глинка) с широким развитием живописно-колористич. тенденций романтич. иск-ва, упорядоченностью и уравновешенностью всех элементов муз. языка. Композитор вводит в свои произв. подлинные нар. песни и создаёт собств. мелодии в духе народных. (Особенно типичны для него архаизированные диатонич. темы в сложных нечётных размерах, как, напр., заключит. хор из «Снегурочки» на $^{11}/_{4}$.) Песенные интонации окрашивают и лирич. (преим. оперную) мелодику Р.-К. Но ей, в отличие от нар. тем, более свойственны структурная законченность, внутр. расчленённость и периодич. повторность мотивных звеньев. Типичны для Р.-К. подвижные, богато орнаментированные мелодии инстр. характера, нередко вводимые и в вок. партии фантастич. оперных персонажей (Волхова, Царевна-Лебедь).

Развитие тематич. материала у Р.-К. обычно не ведёт к коренным интонац. преобразованиям. Подобно всем «кучкистам», композитор широко и многообразно использует вариационные приёмы, дополняя их полифонией — чаще подголосочной, но нередко и имитационной.

Гармонич. мышление Р.-К. отличается строгой логичностью, ясностью, в нём ощущается рациональное организующее начало. Так, применение натуральных диатонич. ладов, идущее от стилистики рус. крестьянской песни и балакиревских принципов её обработки, обычно сочетается у Р.-К. с простой трезвучной гармонизацией, использованием аккордов побочных ступеней. Существен вклад композитора в развитие колористич. возможностей гармонии. Опираясь на традиции «Руслана и Людмилы», он создал к сер. 90-х гг. свою систему лado-гармонических средств (связана, прежде всего, со сферой фантастических образов), в основе к-рой — сложные лады: увеличенный, цепной и особенно уменьшенный, с характерным звукорядом тон — полутон, т. н. «*гамма Римского-Корсакова*».

Колористич. тенденции проявляются также в оркестровке, к-рую Р.-К. рассматривал как неотъемлемую часть замысла («одну из сторон души» сочинения). Он вводит в партитуры многочисл. инстр. соло и, следуя заветам Глинки, предпочитает звучания чистых тембров густым смешанным краскам. Яркость и виртуозный блеск его оркестра сочетаются с прозрачностью и лёгкостью фактуры, отличающейся безупречной ясностью голосоведения.

Особенности стиля и художеств. метода композитора с наибольшей полнотой раскрылись в оперном творчестве. 15 опер Р.-К. представляют необычайное разнообразие жанровых, драматургич., композиционных и стилистич. решений. Среди них — соч., тяготеющие к номерной структуре («Майская ночь», «Снегурочка», «Царская невеста») и к непрерывному развитию («Моцарт и Сальери», «Кащей бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок»); оперы с широкими массовыми сценами («Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Садко», «Китеж») и без них («Моцарт и Сальери», «Вера Шелога», «Кащей бессмертный»), с развёрнутыми законченными ансамблями («Царская невеста») и без ансамблей («Моцарт



Н. А. Римский-Корсаков. «Садко», 2-я картина. Страница клавираусцуга. Автограф.

и Сальери», «Золотой петушок»). В каждом конкретном случае выбор жанра, принципы драматургич. и стилистич. решения обусловлены сюжетными предпосылками. «Я никогда не верил и не верю,— подчёркивал Р.-К., — в одну единую истинную оперную форму, считая, что сколько на свете сюжетов, столько (почти столько) должно быть и соответствующих самостоятельных оперных форм». Утверждая взгляд на оперу как на произв. прежде всего музыкальное (см. авторские предисловия к партитурам «Сервилии», «Китежа», «Золотого петушка»), Р.-К. предъявлял в то же время высокие требования к её поэтич. основе, единству и выдержанности лит. стиля. Он активно направлял работу либреттистов (крупнейший среди них — В. И. Бельский, автор выдающихся по художеств. достоинствам либр. «Сказки о царе Салтане», «Сказания о граде Китеже», «Золотого петушка»). Ряд оперных либретто композитор написал сам.

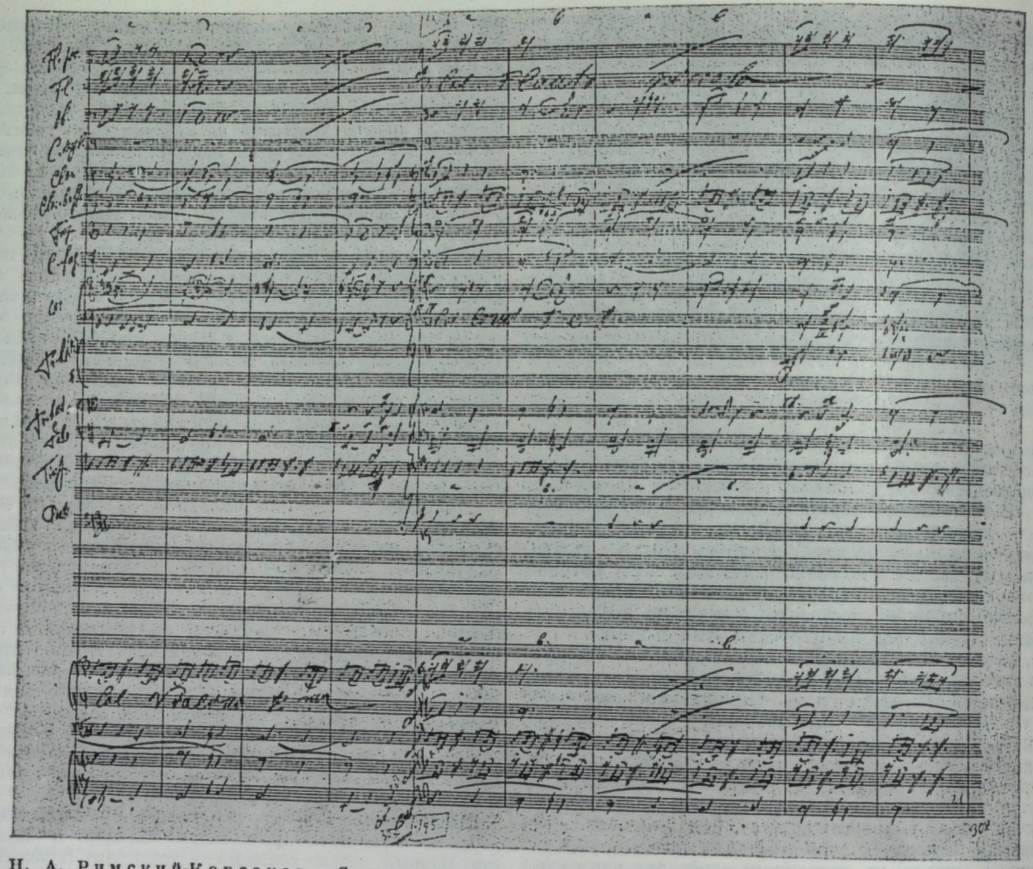
Подчёркивая главенствующую роль вок. начала в опере, Р.-К. уделял огромное внимание и оркестру, особенно в многочисл. живописно-изобразит. эпизодах, как чисто инструментальных (вступления к «Ночи перед Рождеством», «Садко», «Китежу», 3 антракта в «Сказке о царе Салтане»), так и вок.-симфонических (фантастич. сцены в «Садко», сцена на горе Триглаве в «Младе», Шествие в «Золотом петушке»). Композитор симфонизирует оперу, насыщая её сквозным развитием осн. интонационно-тематич. комплексов. В муз. характеристике образов он широко использует *лейтмотивы* (также лейтгармонии, лейттембры), образующие в поздних операх разветвлённую систему, охватывающую почти весь важнейший тематич. материал произведения.

Первая опера Р.-К.—«Псковитянка» (по историч. драме Л. А. Мея, воскрешающей события времён Ивана Грозного) в наибольшей степени отразила эстетич. установки Балакиревского кружка. Обращение к переломному периоду рус. истории, широкое развитие нар. сцен, их драматически действенная трактовка, психологич. разработка образа Грозного, значит. роль речитатива и декламации, тяготение к свободному сквозному развитию сближают эту оперу с жанром нар. муз. драмы. В то же время в ней сказывается характерная в дальнейшем для Р.-К. повествовательность, спокойная объективность тона, что позволило Асафьеву назвать «Псковитянку» «оперой-летописью». Новый, специфически корсаковский тип оперы с характерными особенностями драматургии формируется в лирико-комич. «Майской ночи» (по Н. В. Гоголю), получает законченное воплощение в «Снегурочке» (по А. Н. Островскому) и сохраняется в последующих произв.— в «Ночи перед Рождеством» (по Гоголю), отчасти в «Младе». В этих операх Р.-К. отказывается от острых конфликтов, борьбы сильных человеческих личностей (исключение —«Млада»), напряжённого драм. развития. Его увлекает отстоявшийся в обычаях и ритуальных формах быт людей, тесно слитый с жизнью природы, окрашенный нар. поверьями и мифологич. представлениями. В центре внимания не столько само действие, сколько поэтич. атмосфера, в к-рой оно разворачивается. Широкие обрядовые или игровые сцены на нар.-песенной основе (хоровод «Просо», Троицкая песня, русальные песни в «Майской ночи»; проводы масленицы, свадебный обряд, сцена в заповедном лесу в «Снегурочке»; коло в «Младе»; колядки в «Ночи перед Рождеством»), романтически красочные картины природы, фантастич. сцены (ночь на берегу пруда в «Майской ночи»; Пролог, волшебные превращения леса, появление Весны из озера в «Снегурочке»; вступление «Святый вечер» в «Ночи перед Рождеством») образуют развёрнутый фон, на к-ром рельефно выступает лирич. линия гл. героев. Природа и быт, нереальное и реальное оттеняют друг друга; это подчёркивается и характерным для Р.-К. приёмом сопоставления контрастных жен. образов (Панночка и Ганна в «Майской ночи»; Снегурочка и Купава; тень Млады и Войслава).

Отмеченные тенденции получили развитие в опере «Садко» с её монументальными массовыми сценами (1, 4, 7-я картины), морскими пейзажами (вступление «Окиан-море синее», 5-я картина), фантастикой подводного царства (6-я картина), параллелизмом жен. образов (Волхова—Любава). Контраст реальной (жизнь древнего Новгорода) и фантастической (подводное царство) сфер в этой опере ещё глубже проникает в муз. язык. Стремясь подчеркнуть специфику жанра эпич. «оперы-былины», Р.-К. создаёт для бытовых картин «Садко» особый тип речитатива (по словам композитора, «как бы условно-устарный былинный сказ или распев»). Симфонизированные фантастич. сцены обособлены стилистически благодаря применению сложных ладов («гамма Р.-К.»).

Индивидуальны по своему характеру последующие 3 оперы. Камерные «драм. сцены» «Моцарт и Сальери» (на полный текст «маленькой трагедии» Пушкина)— тонкий психологич. этюд. Сложный внутр. мир героев, особенно Сальери, Р.-К. передаёт с помощью гибкого, интонационно-выразит. речитатива и ариозной декламации, истоки к-рых — в вок. стиле «Каменного гостя» Даргомыжского. Опера «Боярыня Вера Шелога» по типу приближается к драм. моноопере. Муз. содержание её раскрывается в большой, свободно построенной симфонизированной сцене рассказа Веры. Особое место в оперном творчестве Р.-К. занимает «Царская невеста» (по Мею) с её конфликтной драматургией, напряжённым развитием действия, яркими кульминациями, подчёркнутой ориентацией на классич. принципы формообразования. Чёткая расчленённость номерной структуры, главенство вок. начала, обилие арий и развитых, мастерски написанных ансамблей разл. состава (от дуэта до секстета) выделяют «Царскую невесту» среди др. опер композитора.

Столь же разнообразна и группа поздних опер-сказок. В «Сказке о царе Салтане» (по Пушкину) господствует принцип условности, охватывающий как сферу содержания (сюжет, характеристики персонажей), так и приёмы воплощения. Спектакль стилизован в духе нар.-театр. представлений, красочного лубка, узорчатого орнамента. Опора на формы нар. иск-ва предстаёт здесь не как средство, а как своего рода цель, художеств. модель, определяющая и стиль произв., и самый метод творчества (Р.-К. сравнивал его с созданием «рисунка по клеточкам»). Театр.-живописная природа соч. сказывается также в драматургически значит. роли изобразительных блестяще инструментованных симф. антрактов, каждому из к-рых предпослан программный поэтич. эпиграф из сказки.



Н. А. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», оркестровая картина «Сеча при Керженце». Страница партитуры. Автограф.

«Золотой петушок» (по Пушкину) развивает во многом аналогичные тенденции, к-рые подчинены здесь общей сатирич. направленности оперы. Задача осмеяния тупости, духовного убожества царя Додона и его окружения решается комплексом приёмов: специфич. отбором нар.-песенных тем, их использованием в нарочито несоответствующих сценич. ситуациях (напр., интонации скоморошьей песни «Шарлатарла из партарлы» в сцене заседания царской думы или мотив «Чижик-пыжик» в качестве любовной серенады Додона и др.). Интонац. сфере Додонова царства противостоит звуковой мир фантастич. персонажей: вост. орнаментика виртуозно-колоратурной партии Шемаханской царицы, мерцающие звучания темы Звездочёта. Значит. место занимают в опере симф. эпизоды («Сон Додона», сказочное Шествие и др.). По богатству и разнообразию орк. красок «Золотой петушок» (как и «Сказка о царе Салтане»)— одна из самых блестящих партитур Р.-К.

В опере «Кащей бессмертный» (сюжет Е. М. Петровского, либр. Р.-К.) господствует однотонный, «тёмный» колорит, связанный с воплощением сил зла. При внешнем несходстве образов немощного злобного старца Кащея и жестокой, но обольстительно-прекрасной Кащеевны их муз. характеристики во многом родственны. Общий сумрачно-зловещий характер произв. определяют холодные тембры низких деревянных духовых, «колючие» звучания засурдиненной меди и струнных sul ponticello, крайне обострённая, «пряная», изобилующая диссонантными сочетаниями и эллиптич. последованиями гармония, основанная на системе сложных ладов.

Важнейшие идейные, драматургич. и стилевые тенденции оперного творчества Р.-К. во многом обобщает сложная, многоплановая и вместе с тем исключительно цельная концепция «Сказания о невидимом граде Китеже...». Стержневая для композитора проблема борьбы добра и зла, преломлённая сквозь призму поэтич. легенды и религ.-христ. представлений, даётся здесь в двух аспектах — нар.-патриотическом и этическом (нравственно-философском). Первый из них связан с темой нашествия татарских орд на Русь, второй раскрывается в противопоставлении полярных мироощущений, жизненных философий, носители к-рых — центр. персонажи: чистая сердцем, устремлённая к свету и радости дева Феврония и горький пьяница, предатель Гришка Кутерьма. Драматургич. многослойность оперы ведёт к сочетанию и взаимодействию эпич., драм. и лирич. принципов воплощения в рамках эпико-повествоват. в своей основе жанра с к а з а н и я. Она выявляется в разнообразии массовых сцен — жанрово-бытовых (в Малом Китеже), драматически-конфликтных, действенных (нашествие татар), ораториально-статических (в Великом Китеже, в невидимом граде), в разл. решениях образов — эпически обобщённом (Князь Юрий, Поярок, Всеволод), драм., психологически углублённом (Гришка Кутерьма), лирическом (Феврония). Симфонизированная муз. драматургия «Сказания» опирается на последовательное

сквозное развитие важнейших интонационно-тематич. комплексов, связанных с осн. идеями оперы. Узлами этого развития становятся симф. или вок.-симф. эпизоды: вступление «Похвала пустыне», монологи Февронии (в 1-м и 4-м д.), антракты «Сеча при Керженце» и «Хождение в невидимый град».

Симф. творчество Р.-К. в сравнении с оперным не столь масштабно и многообразно. Однако и в эту область он внёс яркий и своеобразный вклад. Осн. направление симфонизма определяют общие принципы эстетики Р.-К., а также глубокая и органич. связь с традициями Глинки, усвоение опыта Балакирева и отчасти зап.-европ. романтиков (Г. Берлиоза, Ф. Листа). Р.-К. не была близка сфера «чистого» обобщённого инструментализма. Две его непрограммные симфонии (1-я и 3-я), несмотря на ряд удачных страниц, не стали крупными творч. достижениями автора. Образная конкретность муз. мышления композитора определила его склонность к программному (гл. обр. живописному, изобразительному) и жанровому (связанному с нар. песенным и танц. тематизмом) симфонизму. Отсюда характерный выбор жанров и форм — увертюра (фантазия), симф. картина, сюита и определ. направленность стиля — тяготение к вариационности, орнаментике в развитии материала, особое внимание к колористич. возможностям гармонии и оркестровки.

Осн. симф. произв. созданы в 60-е и 80-е гг. 1-я симфония — хронологически наиболее ранний образец рус. нац. симфонии. Этапную роль в формировании симф. стиля композитора сыграли муз. картина «Садко» («эпизод из былины») и симф. сюита (2-я симфония) «Антар» (по одноим. вост. повести О. И. Сенковского). Обращение к миру рус. нар. фантастики и вост. сказочности раскрыло характернейшие стороны художеств. индивидуальности Р.-К.— его муз.-живописный дар. Свободная композиция обоих произв., с непринуждённой сменой эпизодов, обусловленной сюжетной канвой, отражает эстетич. установки «Новой русской школы». Конструктивно объединяющим фактором в «Садко» служит излюбленный Балакиревым приём обрамления (тема моря), в «Антаре»— сквозное проведение через все части симфонии лейтмотива гл. героя, родственное принципам программного симфонизма Берлиоза.

Эволюция симф. творчества в 80-е гг. проявилась гл. обр. в отказе от детально разработанных «сюжетных» программ, в стремлении к обобщённой передаче содержания и (как следствие) к более прочной опоре на классич. приёмы формообразования, к закруглённости и стройности композиции. Новые тенденции отчасти обнаруживаются уже в «Сказке». Предпосланный ей пушкинский текст из пролога к «Руслану и Людмиле» используется не в качестве программы, а как поэтич. эпиграф, допускающий свободное толкование серии фантастич. образов. Значит. произв. этих лет явился концерт для фп. с оркестром, нац. тематизм к-рого (рекрутская песня) своеобразно сочетается с принципами, идущими от Листа (поэмная трактовка одночастной, точнее моноциклич. формы; монотематич. преобразования материала; приёмы фп. изложения).

Своеобразно решена пьеса на темы церк. обихода «Светлый праздник» («Воскресная увертюра»), в к-рой композитор стремился (по его собств. словам) передать «легендарную и языческую сторону праздника». Отсюда и жанровый характер осн. раздела (Allegro) увертюры с колокольными звучаниями, трактованными как «плясовая церковная музыка».

Жанровую и программную линии симфонизма Р.-К. завершают два шедевра —«Испанское каприччио» и «Шехеразада». В «Каприччио» яркие темпераментные зарисовки нар. быта Испании, продолжающие традиции испан. увертюр Глинки, сочетаются с оригинальным собственно муз. замыслом; это произв.— род блестящего концерта для оркестра (тембровые и виртуозно-технич. возможности каждого инструмента раскрываются в многочисл. соло и импровизац. каденциях). Чертами концертности отмечена и партитура симф. сюиты «Шехеразада». В отличие от «Антара», образы сказочного Востока в ней не связаны с определ. сюжетом. Этому отвечает и обобщённая трактовка важнейших лейтмотивов, не закреплённых за определ. образами и подвергающихся свободному переосмыслению (напр., тема Шахрияра становится темой моря в 1-й части сюиты). Тематич. единство, сквозное симф. развитие, синтезирующая роль финала придают сюите исключит. цельность и роднят её с симфонией. Пластич. красота и рельефность тем, ритмич. богатство, блестящая оркестровка и совершенство формы делают «Шехеразаду» одним из выдающихся произв. рус. музыки, посв. Востоку.

Симф. творчество Р.-К. дополняют и обогащают орк. фрагменты его опер. Часть их вошла в составленные Р.-К. сюиты из «Снегурочки», «Млады», «Ночи перед Рождеством», «Сказки о царе Салтане», «Пана воеводы». К ним примыкают: музыка к драме Мея «Псковитянка» (на основе 2-й, неопубликованной редакции оперы), «Ночь на горе Триглаве» (конц. перелож. для оркестра 3-го д. «Млады») и симф. транскрипция Шествия из «Золотого петушка». С оперной музыкой связаны и немногие в творчестве Р.-К. образы драм. симфонизма: увертюры к операм «Псковитянка», «Вера Шелога», «Царская невеста», эпико-драм. антракт «Сеча при Керженце» из 3-го д. «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии».

Особую группу составляют произв. для дух. инструментов (написаны в период работы Р.-К. на посту инспектора дух. оркестров с целью расширения их репертуара)— концерт для тромбона (1877), концертштюк для кларнета (1877), вариации на тему Глинки для гобоя (1878), все в сопр. дух. оркестра.

Из камерных соч. Р.-К. наибольшую художеств. ценность представляют романсы (всего 79). Они образуют самостоят., почти не соприкасающуюся с оперно-симф. тематикой и стилистикой область творчества, замкнутую гл. обр. в сфере лирики — эмоционально уравновешенной, окрашенной преим. в светлые тона спокойной созерцательности или элегич. раздумья. Их тексты свидетельствуют о строгом взыскательном вкусе композитора. Они принадлежат крупнейшим поэтам — Пушкину, А. К. Толстому, А. Н. Майкову; ряд романсов написан на стихи Л. А. Мея, А. А. Фета, Г. Гейне, Дж. Байрона.

Ранние романсы (1865—70) включают художественно совершенные образцы пейзажной и вост. лирики Р.-К.: «На холмах Грузии», «Ель и пальма», «Восточный романс» («Пленившись розой, соловей»), «Как небеса твой взор блистает» и др. Лучшие романсы 60-х гг. раскрывают творч. индивидуальность автора: гармоничность его мироощущения, тонкое поэтич. чувство природы, стремление к законченности и единству выражения. Однако в их решении ощущается влияние балакиревских приёмов: основой муз. замысла нередко становится фп. партия, к-рая и определяет общий характер романса, а иногда непосредственно отражает образы стихотворения с помощью красочно изобразит. деталей гармонии и фактуры. Декламац. вок. партия при этом более тесно связана с особенностями синтаксич. структуры и выразит. произнесения текста. Романсы 70—80-х гг. близки ранним, но в целом уступают им в непосредственности и яркости образов, что более всего заметно при обращении композитора к драм., психологически насыщенным текстам («Заклинание», «Для берегов отчизны дальной»). Особенности стиля романсов 90-х гг. во многом определяются поисками новой вок. выразительности. Поздние романсы при всём

их разнообразии отличаются от ранних иной направленностью самого творч. процесса. Исходным звеном и одноврем. основой муз. образа становится вок. партия, в к-рой композитор стремится слить воедино естеств. декламацию (следующую «за изгибами текста») с широкой кантиленой, обладающей пластич. завершённостью и самоценной красотой. Фп. сопровождение, как отмечает сам Р.-К., «складывалось и вырабатывалось после сочинения мелодии». Эти тенденции получили наиболее полное и законченное выражение в романсах-элегиях: «О, если б ты могла», «О чём в тиши ночей», «Редеет облаков летучая гряда», «Ненастный день потух». В эти же годы написаны вок. циклы «Весной», «У моря», «Поэту». Первые два в основном передают настроения, связанные с романтич. восприятием природы («Весной»— в более обобщённом выражении, «У моря»— со значит. ролью звуко-изобразит. элементов в фп. партии). В цикле «Поэту» близкая Р.-К. тема иск-ва, творч. вдохновения, предназначения художника раскрывается в лирико-философском плане. Среди романсов Р.-К. неск. обособленны 2 ариозо для баса: «Анчар» (1882, окончат. редакция 1897) и «Пророк» (1897), объединяющие в себе черты баллады и монолога. Хоровые соч. Р.-К. немногочисленны. Часть их была создана в период «технического перевооружения» композитора (1875—79)— хоры a cappella, хор. обработки нар. песен, а также ряд духовных соч. (1884). Большую художеств. ценность представляют 3 кантаты для солистов, хора и оркестра. В каждой из них композитор решает определ. творч. задачу, связанную с использованием разл. вок.-исполнит. составов: в «Свитезянке»— смешанного (сопрано, тенор и смешанный хор), в «Песне о вещем Олеге» — мужского (тенор, баритон и муж. хор), в прелюдии-кантате «Из Гомера» — женского (три солистки и жен. хор).

Велико культурно-историч. значение редакторской деятельности Р.-К., благодаря к-рой были опубл. и исполнены многие шедевры рус. музыки. Р.-К. дважды готовил к изданию оперные партитуры Глинки (совм. с Балакиревым и Лядовым, 1877—81; с Глазуновым, к 100-летию со дня рождения Глинки, 1904). Дважды оркестровал «Каменного гостя» Даргомыжского (1870 и 1897—1902). Вместе с Глазуновым завершил, отредактировал и частично оркестровал «Князя Игоря» (1887—90) и инструментовал ряд романсов Бородина. Редакторской обработке Р.-К. подверглось почти всё творч. наследие Мусоргского: он завершил, отредактировал и оркестровал «Хованщину» (1881—83), осуществил свою ред. и инструментовку «Бориса Годунова» (1895—96, дополнил в 1906), а также свободную обработку и орк. редакцию симф. картины «Ночь на Лысой горе» (1886), отредактировал и оркестровал ряд фрагментов неоконч. оперы «Саламбо», симф. пьесы (Интермеццо, Скерцо), хоры. Р.-К. подготовил к изданию рукопись «Женитьбы» (1906) и большей части камерно-вок. произв. (неск. из них инструментовал). Эта огромная работа, способствовавшая пропаганде творчества Мусоргского, не лишена вместе с тем внутр. противоречивости, т. к. сделанные Р.-К. редакции несут глубокий отпечаток его композиторской личности, эстетич. воззрений и вкусов. В результате характерные особенности стиля Мусоргского (прежде всего интонационные, ладовые, гармонические) подверглись существ. изменениям.

Выдающаяся роль в развитии отечеств. муз. культуры принадлежит Р.-К.-педагогу, воспитавшему за 37 лет работы в консерватории св. 200 композиторов, дирижёров, музыковедов. Он был создателем композиторской школы. Среди его учеников — А. К. Глазунов, А. К. Лядов, А. С. Аренский, М. М. Ипполитов-Иванов, И. Ф. Стравинский, Н. Н. Черепнин, А. Т. Гречанинов, В. А. Золотарёв, Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, М. Ф. Гнесин, Б. В. Асафьев, А. В. Оссовский. Значит. вклад внёс Р.-К. в развитие муз. культуры народов России. Многие из его учеников стали крупными деятелями нац. муз. школ — Украины (Н. В. Лысенко, Я. С. Степовой, Ф. С. Акименко), Латвии (А. А. Юрьян, Я. Витол, Э. Мелнгайлис), Эстонии (Р. И. Тобиас, А. Й. Капп), Литвы (К. М. Галкаускас), Армении (М. Г. Екмалян, А. А. Спендиаров), Грузии (М. А. Баланчивадзе). Большое внимание Р.-К. уделял организации уч. процесса: ему принадлежат статьи «О музыкальном образовании» (1892), «Проект преобразования программы теории музыки и практического сочинения в консерваториях» (1901). Частичным обобщением огромного педагогич. опыта Р.-К. явились созданные им руководства: «Учебник гармонии» (ч. 1—2, 1884—85; переделан в «Практический учебник гармонии», 1886) и «Основы оркестровки» (1908, изд. 1913). Среди лит. работ Р.-К. выделяются рецензия на оперу Направника «Нижегородцы» (1869), статья «Вагнер и Даргомыжский» (1892), а также анализ оперы «Снегурочка». Ценнейший материал по истории рус. муз. культуры 2-й пол. 19 в. содержит его автобиографич. книга «Летопись моей музыкальной жизни» (1876—1906, изд. 1909), к-рая способствовала осознанию автором собств. творч. пути.

Неоценимое просветит. значение имели выступления Р.-К. как дирижёра. В концертах Бесплатной муз. школы, РМО, «Рус. симф. концертах» он пропагандировал произв. рус. классиков, творчество композиторов «Могучей кучки», соч. современников — Глазунова, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова и др. Многогранная деятельность Р.-К. оставила глубокий след в истории мировой муз. культуры. Его творчество оказало воздействие не только на отечеств. композиторов (Глазунов, Лядов, Спендиаров, Стравинский, Прокофьев), но ощутимо повлияло и на зап.-европ. музыку (К. Дебюсси, М. Равель, О. Респиги, А. Бакс). В 1944 в связи со 100-летием со дня рождения Р.-К. на родине композитора в г. Тихвине был открыт дом-музей, в 1971 в Ленинграде — музей-квартира (в квартире, где композитор провёл последние 15 лет). Имя Р.-К. присвоено Ленингр. консерватории, перед её зданием поставлен памятник Р.-К. работы скульпторов В. Я. Боголюбова и В. И. Ингал (1952).

Основные даты жизни и деятельности

1844. — 6 III. В г. Тихвине в семье дворянина, гос. чиновника в отставке Андрея Петровича Р.-К. и его жены Софьи Васильевны родился сын Николай.

1850. — III. Начало регулярных муз. занятий под рук. местных преподавательниц (Е. Н. Унковской, позднее — О. Ф. Фель).

1855. — Первые попытки сочинять музыку.

1856. — 26 VII. Отъезд с отцом в Петербург. — 20 VIII. Поступление в Морской корпус. — IX. Возобновление занятий фп. игрой под рук. виолончелиста Александринского т-ра Улиха.

1857. — IX. Первые посещения оперного т-ра. — Начало систематич. знакомства с оперными спектаклями петерб. т-ров.

1858. — 17 IV. Р.-К. впервые слушал оперу Глинки «Иван Сусанин», к-рая привела его «в совершенный восторг». —VI—VII. Учебное плавание на военном корабле «Прохор» под командованием Воина Андреевича Р.-К. (брата композитора).

1859. — III. Первые посещения симф. концертов. — VI—VII. Учебное плавание на корабле «Прохор». — 20 IX. Начало занятий с пианистом Ф. А. Канилле.

1858—59. — Пробуждение активного интереса к музыке, самостоят. музицирование, переложение для фп. ряда симф. и оперных отрывков, романсов.

1859—60. — Сочинение по инициативе и под рук. Канилле ряда фп. и оркестровой («нечто вроде начала симфонии в es-moll») пьес.

1860. — VI—VIII. Учебное плавание на корабле «Вола». — IX. Прекращение занятий с Канилле.

1861. — 29 I. Первое посещение спектакля «Руслан и Людмила» («в неописуемом восхищении» от оперы). — III. Занятия с любительским хором, организованным в Морском корпусе. — VI—VIII. Учебное плавание на корабле «Вола». — 26 XI. Знакомство Р.-К. с М. А. Балакиревым и Ц. А. Кюи. — XII. Знакомство с М. П. Мусоргским и В. В. Стасовым в доме Балакирева. — Начало работы над симфонией es-moll (по совету и под рук. Балакирева).

1862. — IV. Окончание Морского корпуса (в чине гардемарина), назначение на клипер «Алмаз», уходящий в заграничное плавание. — XI. Плавание (до мая 1865) на клипере «Алмаз», знакомство с мн. странами, в т. ч. Великобританией, США, Бразилией, Испанией, Францией, Норвегией. — Продолжение

работы над 1-й симфонией и ряд набросков симфоний B-dur и D-dur (замыслы остались неосуществлёнными). — Присвоение офицерского чина мичмана.

1865. — 21 V. Прибытие клипера «Алмаз» в Кронштадт. — 12 IX. Назначение Р.-К. на береговую службу в Петербург. — IX—X. Посещения Балакиревского кружка. Знакомство и начало дружбы с А. П. Бородиным. — XI. Сочинение первого романса («Щекою к щеке ты моей приложись»). — 19 XII. Исп. 1-й симфонии в концерте Бесплатной муз. школы (БМШ) под упр. Балакирева (этот день Р.-К. считал началом своей композиторской деятельности).

1866. — 2 I. Знакомство с Л. И. Шестаковой (сестрой Глинки), начало постоянных посещений её муз. вечеров. — 11 XII. Первое исп. «Увертюры на темы трёх русских песен» в концерте БМШ под упр. Балакирева.

1867. — 12 V. Первое исп. «Сербской фантазии» под упр. Балакирева. — 9. XII. Первое исп. муз. картины «Садко» в концерте РМО под упр. Балакирева.

1868. — 1 I. Присвоение чина лейтенанта. — Зима. Начало посещений вместе с другими чл. Балакиревского кружка муз. вечеров у А. С. Даргомыжского. — 5 III. Знакомство с сёстрами Ковиным и А. Н. Пургольд. — 28 III. Знакомство с П. И. Чайковским на вечере у Балакирева.

1869. — 3 I. Публикация первой муз.-критич. статьи Р.-К. (об опере Направника «Нижегородцы», в газ. «СПб. ведомости»).— 10 III. Первое исп. симф. сюиты «Антар» в концерте РМО под упр. Балакирева.

1871. — 15 VII. Согласие Р.-К. на предложение дирекции Петерб. консерватории занять должность профессора по классам практич. сочинения, инструментовки и оркестровому. — Ежедневное общение с М. П. Мусоргским (поселились в одной квартире).

1872. — Начало года. Участие Р.-К. в коллективном соч. оперы-балета «Млада». — 30 VI. Женитьба на Н. Н. Пургольд. — 30 VI — 2-я пол. августа. Свадебное путешествие по Швейцарии, Италии, Австрии, Польше.

1873. — 1 I. Премьера оперы «Псковитянка» (Мариинский т-р, дир. Э. Ф. Направник). — 14 V. Назначение Р.-К. на должность инспектора Музыкантских хоров (дух. оркестров) Морского ведомства. — 20 VIII. Рождение сына Михаила.

1874. — 18 II. Первое выступление Р.-К. в качестве дирижёра (первое исп. его 3-й симфонии). — 10 IV. Избрание Р.-К. директором БМШ.

1874—75.— Систематич. занятия контрапунктом и гармонией.

1875. — 27 X. Рождение дочери Софьи.

1876. — 31 VIII. Начало работы над автобиографич. кн. «Летопись моей музыкальной жизни». — Избрание Р.-К. членом Всеобщего нем. муз. союза.

1878. — 5 X. Рождение сына Андрея.

1880. — 9 I. Премьера оперы «Майская ночь» (Мариинский т-р, дир. Направник). — 22 IX. Уход из БМШ.

1882. — 13 I. Рождение сына Владимира. — 29 I. Премьера «Снегурочки» (Мариинский т-р, дир. Направник).

1883. — 3 II. Утверждение Р.-К. на должность помощника управляющего Придв. певч. капеллой. — 6 IV. Выход Р.-К. из состава Оперного комитета, к-рый не согласился на пост. «Хованщины».— Зима. Беляевские «пятницы», зарождение *Беляевского кружка*, муз. главой к-рого стал Р.-К.

1884. — 9 III. Прекращение работы в Морском ведомстве в связи с упразднением занимаемой Р.-К. должности. — 13 VI. Рождение дочери Надежды. — 25 XI. Избрание Р.-К. членом Об-ва композиторов Франции.

1887. — 31 X. Первое исп. «Испанского каприччио» в «Рус. симф. концертах» под упр. автора.

1888. — 10 I. Рождение дочери Марии. — 22 X. Первое исп. «Шехеразады» в «Рус. симф. концертах» под упр. автора. — 3 XII. Первое исп. увертюры «Светлый праздник» в «Рус. симф. концертах» под упр. автора.

1889. — 1 и 18 VI. Выступление Р.-К. в качестве дирижёра в концертах из произв. рус. композиторов на Всемирной выставке в Париже.

1890. — 23 III — 2 IV. Пребывание в Брюсселе (Р.-К. дирижирует концертами рус. музыки). — 30 VIII. Смерть матери Р.-К. — 19—22 XII. Юбилейные торжества по случаю 25-летия композиторской деятельности Р.-К.

1892. — VIII. Написание серии статей о муз. образовании.— 20 X. Премьера оперы «Млада» (Мариинский т-р, дир. Направник).

1893. — I—IX. Написание значит. части «Летописи».

1894. — 19 I. Прекращение работы в Придв. певч. капелле.— 10 IV. Знакомство с В. И. Бельским.

1895. — 28 XI. Премьера оперы «Ночь перед Рождеством» (Мариинский т-р, дир. Направник; по требованию цензуры роль Царицы была заменена ролью Светлейшего).

1896. — VII. Начало работы над учебником инструментовки.— 28 XI. Первое исп. «Бориса Годунова» Мусоргского в ред. и под упр. Р.-К. (Большой зал Петерб. консерватории).

1897. — 24 I. Николай II вычеркнул оперу «Садко» из списка предполагаемых спектаклей Мариинского т-ра. — 26 XII. Премьера «Садко» (Моск. частная рус. опера).

1898. — 25 XI. Премьера оперы «Моцарт и Сальери» в Моск. частной рус. опере с участием Ф. И. Шаляпина. — 15 XII. Премьера оперы «Боярыня Вера Шелога» (Моск. частная рус. опера; в качестве пролога к «Псковитянке»).

1899. — Лето. Избрание Р.-К. почётным чл. Амстердамского муз. об-ва. — 22 IX. Премьера оперы «Царская невеста» (Моск. частная рус. опера, дир. М. М. Ипполитов-Иванов).

1900. — 23 II — 5 III. Пребывание в Брюсселе (дирижирует концертом рус. музыки). — IX. Отказ от дирижёрской деятельности в «Рус. симф. концертах» (Р.-К. остался их гл. распорядителем). — 21 X. Премьера «Сказки о царе Салтане» (Моск. частная рус. опера, дир. Ипполитов-Иванов). — XI—XII. Чествование Р.-К. в Петербурге и Москве в связи с 35-летием композиторской деятельности.

1902. — 1 X. Премьера оперы «Сервилия» (Мариинский т-р, дир. Ф. М. Блуменфельд). — 12 XII. Премьера оперы «Кащей бессмертный» (Моск. частная рус. опера, дир. Ипполитов-Иванов).

1904. — 3 X. Премьера оперы «Пан воевода» (Большой зал Петерб. консерватории, силами артистов Частной оперы А. А. Церетели, дир. В. И. Сук).

1905. — 1 II. Выступления Р.-К. на заседаниях Художеств. совета консерватории в поддержку ряда требований революционно настроенных студентов. — 19 III. Решение Дирекции РМО об увольнении Р.-К. из консерватории. — Запрещение полицией исполнения произв. Р.-К. в Петербурге. — Уход из консерватории А. К. Глазунова, А. К. Лядова, Ф. М. Блуменфельда и ряда др. профессоров в знак протеста. — 27 III. Исп. оперы «Кащей бессмертный» силами учащихся Петерб. консерватории под упр. Глазунова, вылившееся в обществ. манифестацию. — 29 III. Выход из состава РМО (в знак солидарности с Р.-К.) его почётных чл. — К. Сен-Санса, Й. Иоахима, Э. Изаи. — X. Написание «Дубинушки». — 5 XII. Обращение дирекции консерватории к Р.-К. (составлено после предоставления консерватории автономии и избрания директором Глазунова) с просьбой вернуться в консерваторию.

1906. — VI. Избрание Р.-К. почётным чл. Корол. муз. академии в Стокгольме. — 6 VII — 22 VIII. Написание новых глав «Летописи».

1907. — 7 II. Премьера оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (Мариинский т-р, дир. Блуменфельд).— 28 IV — 24 V. Поездка в Париж (дирижирует Рус. историч. концертами, организованными С. П. Дягилевым). — XI. Избрание Р.-К. чл.-корреспондентом Парижской академии наук. — XII. Издание учебника гармонии Р.-К. во Франции.

1908. — IV. Запрещение цензурой пост. оперы «Золотой петушок». — 11—16 IV. Резкое ухудшение состояния здоровья.— 7 V. Исп. оперы «Снегурочка» в Париже (т-р «Опера комик»), большой успех. — 21 V. Новый приступ болезни. — 7 VI. Написание Заключения к руководству «Основы оркестровки». — Ночь с 7-го на 8-е VI. Смерть Р.-К. от паралича сердца. — 11 VI. Похороны Р.-К. на Новодевичьем кладбище в Петербурге (в 1937 прах Р.-К. перенесён в Некрополь мастеров иск-в в Александро-Невской лавре).

Соч.: оперы — Псковитянка (либр. Р.-К., при участии В. В. Стасова, М. П. Мусоргского, В. В. Никольского, по одноим. драме Л. А. Мея, 1868—72, пост. 1873, Мариинский т-р, Петербург; 2-я ред. 1876—78; 3-я ред. 1891—92, заключит. хор— 1894, пост. 1895, Панаевский т-р, Петербург, силами Об-ва муз. собраний), Майская ночь (либр. Р.-К., по одноим. повести Н. В. Гоголя, 1878—79, пост. 1880, Мариинский т-р, Петербург), Снегурочка (либр. Р.-К., по одноим. пьесе А. Н. Островского, 1880—81, пост. 1882, там же), Млада (либр. Р.-К., С. А. Гедеонова, В. А. Крылова, 1889—90, пост. 1892, там же), Ночь перед Рождеством (либр. Р.-К., по одноим. повести Гоголя, 1894—95, пост. 1895, там же), Садко (сценарий Н. М. Штруна и Стасова, либр. Р.-К. и В. И. Бельского, 1893—96, пост. 1897, Моск. частная рус. опера), Моцарт и Сальери (текст А. С. Пушкина, 1897, пост. 1898, Моск. частная рус. опера), Боярыня Вера Шелога (либр. Р.-К., 1898, Моск. частная рус. опера), Царская невеста (либр. И. Ф. Тюменева, по одноим. драме Мея, 1898, пост. 1899, Моск. частная рус. опера), Сказка о царе Салтане (либр. Бельского, по сказке Пушкина, 1899—1900, пост. 1900, Моск. частная рус. опера), Сервилия (либр. Р.-К., по одноим. драме Мея, 1900—01, пост. 1902, Мариинский т-р, Петербург), Кащей бессмертный (либр. Р.-К., при участии Софьи Николаевны Р.-К., по сюжету Е. М. Петровского, 1901—02, пост. 1902, Моск. частная рус. опера), Пан воевода (либр. Тюменева, 1901—03, пост. 1904, Частная опера А. А. Церетели, Петербург), Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии (либр. Бельского, 1902—04, пост. 1907, Мариинский т-р, Петербург), Золотой петушок (либр. Бельского, по сказке Пушкина, 1906—07, пост. 1909, Оперный т-р Зимина, Москва); кантаты — Свитезянка (сл. А. Мицкевича, для сопрано, тенора, смешанного хора, ор. 44, 1897), Песнь о вещем Олеге (сл. Пушкина, для тенора, баритона, муж. хора, ор. 58, 1899), Из Гомера (прелюдия-кантата, для сопрано, меццо-сопрано, контральто, жен. хора, ор. 60, 1901); для орк.—симфонии (1-я, es-moll, ор. 1, 1861—65, окончат. ред. — e-moll, 1884; h-moll, без ор., не окончена, 1866—69; 2-я, «Антар», позже — симф. сюита, ор. 9, 1868, окончат. ред. 1897, ред. «нового» изд. 1903; 3-я, C-dur, ор. 32, 1873, окончат. ред. 1886; эскиз скерцо для 4-й, 1884), Увертюра на темы трёх русских песен (D-dur, ор. 28, 1866,окончат. ред. 1880), муз. картина Садко (ор. 5, 1867, окончат. ред. 1891—1892), Сербская фантазия (Фантазия на сербские темы, ор. 6, 1867, окончат. ред. 1889), Сказка (ор. 29, 1879—80), Симфонетта на русские темы (a-moll, ор. 31, 1884—85, переделана из неопубл. струн. квартета), Малороссийская фантазия (без ор., не окончена), Испанское каприччио (Каприччио на испанские темы, ор. 34, 1887), сюита Шехеразада (ор. 35, 1888), Светлый праздник (Воскресная увертюра, ор. 36, 1888), Над могилой (прелюдия памяти М. П. Беляева, ор. 61, 1904), Дубинушка (со смеш. хором ad libitum, без ор., 1905—06), Здравица (А. К. Глазунову, без ор., 1907), Неаполитанская песенка (без ор.,

1907); для инструмента с орк. — концерт для фп. (cis-moll, op. 30, 1883), Фантазия для скр. (op. 33, 1886), Мазурка на 3 польские темы для скр. (без оп., 1888; ред. для скр. и фп. 1893), Серенада для влч. (op. 37, 1893); для инструмента с дух. оркестром — концерт для тромбона (без оп., 1877), концертштюк для кларнета (без оп., 1877), вариации на тему Глинки для гобоя (без оп., 1878); камерно-инстр. ансамбли — фп. трио c-moll (без оп., 1897, черновая партитура, ред. М. О. Штейнберга), струн. квартет F-dur (op. 12, 1875), фуга B монастыре (4-я часть из струн. Русского квартета, без оп., 1876; первые 3 части переработаны в симфониетту на рус. темы), 4 вариации на хорал, для струн. квартета (без оп., 1885), 1-я часть из коллективного струн. квартета на тему B-la-f (без оп., 1886), Хоровод (3-я часть из коллективного струн. квартета Именины, без оп., 1887), струн. квартет G-dur (без оп., 1897), Allegro B-dur (из коллективного струн. квартета Пятницы, без оп., 1899), тема и 4-я вариация (из коллективных Вариаций на русскую тему, для струн. квартета A-dur, без оп., 1899), квинтет B-dur для фп., флейты, кларнета, валторны, фагота (без оп., 1876), секстет A-dur для 2 скр., 2 альтов и 2 влч. (без оп., 1876), Канцонетта и Тарантелла для 2 кларнетов (без оп., без даты), 2 дуэта для 2 валторн (без оп., без даты), Ноктюрн для 4 валторн (без оп., предположит. 1888); для фп. — 6 вариаций на тему BACH (Вальс, Интермеццо, Скерцо, Ноктюрн, Прелюдия и фуга, op. 10, 1878), 4 пьесы (Экспромт, Новелетта, Скерцино, Этюд, op. 11, 1876—77), 3 пьесы (Вальс, Романс, Фуга, op. 15, 1875—1876), 6 фуг (op. 17, 1875), 2 пьесы (Прелюдия-экспромт, Мазурка, op. 38, 1894—97), вариации (1-я, 2-я, 6-я, 11-я, 13-я, 16-я, 19-я) и пьесы (Колыбельная, Маленькая фуга на тему BACH, Тарантелла, Менуэт, Трезвон, Комическая фуга) из коллективных Парафраз на неизменную тему (без оп., 1878), фуги и фугетты (без оп., 1875—76), Allegretto C-dur (без оп., 1895), Прелюдия G-dur (без оп., 1896), Тема и 1-я вариация из коллективных вариаций на русскую тему (без оп., 1899), фуга C-dur в 4 руки (перелож. фуги C-dur в 2 руки, без оп., 1875), Вариации на тему Миши (без оп., предположит. 1878—79), Песенка (Andantino) из арм. сб. «Арцуникер» («Слёзы», без оп., 1901), Финал из коллективной Шутки-кадрили в 4 руки (без оп., 1890); для хора с орк.— Стих об Алексее, божием человеке (op. 20, 1878), Подблюдная песня Слава (op. 21, 1880); для хора a cappella — два 2-гол. жен. хора на сл. М. Ю. Лермонтова (op. 13, 1875), 4 вариации и фугетта на тему рус. песни Надоели ночи, для 4-гол. жен. хора (op. 14, 1875), 6 хоров (тетр. 1—2, op. 16, 1875—76, с фп. ad libitum), 2 хора (op. 18, 1876), Русские народные песни, переложенные на народный лад для женского, мужского и смешанного хора без сопровождения (тетр. 1—3, op. 19, 1879), четыре 3-гол. хора для муж. голосов (op. 23, 1876), Разбойничья песня Ты взойди, взойди, солнце красное, сл. народные, для муж. хора (без оп., 1884), 2 хора для детских голосов (без оп., 2-й — 1884); камерно-вок. ансамбли с орк. — 2 трио для жен. голосов (Горный ключ, сл. Майкова, op. 52-bis, 1905; Стрекозы, сл. А. К. Толстого, op. 53, 1897; также перелож. для голосов с фп.); камерно-вок. ансамбли с фп.— 2 дуэта (op. 47, 1897), 2 дуэта (op. 52, 1897—98); для голоса с фп. — 79 романсов (op. 2, 3, 4, 1866; op. 7, 1867; op. 8, 1870; op. 25, 1877; op. 26, 1882; op. 27, 1883; op. 39, 40, 41, 42, 1897; цикл Весной, op. 43, 1897; цикл Поэту, op. 45, 1898; цикл У моря, op. 46, 1897; op. 50, 55, 1897—98), 2 ариозо для баса (Анчар, Пророк, сл. Пушкина, 1897); обр. нар. песен (для голоса с фп.)— сб-ки 100 русских народных песен (op. 24, 1875—76), 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым (без оп., 1875—82); духовные соч. — собр. духовно-муз. соч. (8 номеров из Литургии Иоанна Златоуста, op. 22, 1884), собр. духовно-муз. перелож. (op. 22, 1884), двойной хор Тебе бога хвалим (без оп., 1883); перераб. собств. соч. — музыка к драме Мея «Псковитянка», сюита из 5 номеров (без оп., 1877), сюита из оперы «Снегурочка» (без оп.), сюита из оперы-балета «Млада» (без оп., 1890), Ночь на горе Триглаве, конц. перелож. для орк. 3-го д. оперы-балета «Млада» (исп. 1901, изд. 1902), сюита из оперы «Ночь перед Рождеством» (без оп.), муз. картинки к «Сказке о царе Салтане» (в т. ч. Три чуда, op. 57, 1899), сюита из оперы «Пан воеводa» (op. 59, 1904), Введение и Свадебное шествие из оперы «Золотой петушок» (1907), 4-я вариация A-dur из коллективных «Вариаций на русскую тему» (без оп., 1901); инструментовка собств. камерно-вок. соч. — 2 дуэта (op. 47, 1897—1905), романсы Ель и пальма (сл. Г. Гейне, пер. М. И. Михайлова, 1888), В тёмной роще замолк соловей, Тихо вечер догорает, Ночь (сл. И. С. Никитина, А. А. Фета, А. Н. Плещеева, черновой автограф, 1891, изд. под ред. М. О. Штейнберга), Пророк (сл. Пушкина, 1899), Нимфа (сл. Майкова, 1905), Анчар (сл. Пушкина, 1906), Сон в летнюю ночь (сл. Майкова, 1906); ред. и оркестровка произв. др. авторов, в т. ч. «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинки (ред.; совм. с М. А. Балакиревым и А. К. Лядовым, 1877—81; совм. с А. К. Глазуновым, 1904), «Каменный гость» Даргомыжского (оркестровка, 1-я ред. 1870, 2-я ред. 1897—1902), «Князь Игорь» Бородина (завершение, ред., оркестровка; совм. с Глазуновым, 1887—90), романсы Бородина, «Хованщина» (завершение, ред., оркестровка, 1881—83), «Борис Годунов» (ред., оркестровка, 1895—96), «Ночь на Лысой горе» (обр. и оркестровал ред., 1886), фрагменты из «Саламбо» (оркестровка), «Женитьба» (подготовка к изд., 1906) Мусоргского.

Полн. собр. соч., т. 1—50, М., 1906—70.

Лит. соч.: «Нижегородцы». Опера Направника, «СПб. ведомости», 1869, 3 янв. (под псевд. — Н); «Вильям Ратклиф», опера в 3-х действиях г. Кюи, там же, 1869, 21 февр.; Учебник гармонии, ч. 1—2, СПБ, 1884—85 (литограф. изд.), [2] Практический учебник гармонии, СПБ, 1886; Летопись моей музыкальной жизни, под ред. Н. Н. Римской-Корсаковой, СПБ, 1909, под ред. В. Н. Римского-Корсакова и А. В. Оссовского, М., [3]1955 (с добавлением «Дневника» и Хронографа жизни Р.-К.); Музыкальные статьи и заметки, под ред. Н. Н. Римской-Корсаковой, вступ. ст. М. Ф. Гнесина, СПБ, 1911; Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений, под ред. М. О. Штейнберга, т. 1—2, Берлин — М. — СПБ, 1913; Записные книжки, Полн. собр. соч., т. IV доп., М., 1970; Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. I—VII, М., 1955—70.

Письма: Письма к А. П. Бородину и В. В. Ястребцеву, «РМГ», 1909, № 22—23; Переписка с В. В. Стасовым, «Русская мысль», 1910, № 6—9; Письма Н. А. Римского-Корсакова и В. С. Калинникова С. Н. Кругликову, «Музыка», 1910, № 2—3; Переписка с Ц. А. Кюи, «Музыка», 1911, № 28; Из неизданных писем Н. А. Римского-Корсакова [к Н. Ф. Финдейзену], «ЕИТ», 1913, вып. 5; Из писем к В. В. Ястребцеву, «Музыка», 1914, № 185, 187; Переписка с А. К. Лядовым, «Музыкальный современник», 1916, № 7; Письма к Л. И. Шестаковой, там же, 1916, октябрь, кн. 2; Письма к В. И. Суку, «Театр», 1922, № 5; Письма к Н. Ф. Финдейзену, «Музыкальная новь», 1924, № 4; Переписка с М. П. Мусоргским, в кн.: М. П. Мусоргский. Письма и документы, М. — Л., 1932; Из переписки Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Беляева, «СМ», 1933, № 5; Письмо к С. И. Танееву», там же, 1937, № 6; А. Н. Островский и Н. А. Римский-Корсаков. Письма, в сб.: А. Н. Островский и русские композиторы, М. — Л., 1937; Письмо к В. В. Васильеву, «СМ», 1939, № 4; Переписка П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, в сб.: Советская музыка, сб. 3, М., 1945; Два неопубликованных письма к С. И. Танееву, в сб.: Памяти С. И. Танеева, М.— Л., 1947; 2 письма к С. Н. Кругликову и 4 письма к С. П. Белановскому, «СМ», 1948, № 4; Письма к С. И. Мамонтову и другим лицам, в кн.: Н. А. Римский-Корсаков. Сб. документов, под ред. В. А. Киселева, М., 1951; Письма к Е. Петровскому, «СМ», 1952, № 12; Переписка С. И. Танеева с Н. А. Римским-Корсаковым, в кн.: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, М., 1952; Письмо к В. А. Теляковскому, «СМ», 1953, № 10; Неизвестные письма П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, там же: Избранные письма к Н. Н. Римской-Корсаковой, в кн.: Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма, т. 2, М., 1954; Переписка с Б. Каленским, в кн.: Из истории русско-чешских музыкальных связей, сост., вступ. ст. и коммент. И. Вэлзы, сб. 1, М., 1955; Письмо к Яну Батке, там же; Письма к сыну Андрею, «СМ», 1958, № 6; Письмо к П. Шейну, там же; 2 письма к Н. фон Болю, там же; Письмо к Н. Н. Иконникову, «МЖ», 1961, № 10; Переписка с А. К. Глазуновым, в кн.: Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма, т. II, Л., 1960; Переписка с А. П. Бородиным, Полн. собр. соч., т. V, М., 1963; Переписка с В. В. Стасовым, там же; Письма к М. А. Врубелю, в сб.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике, Л.—М., 1963; Из писем Н. А. Римского-Корсакова к сыну [Андрею], «СМ», 1964, № 2; Письмо к А. Г. Чеснокову, «МЖ», 1964, № 10; Переписка с учениками [И. Ф. Тюменевым, М. М. Ипполитовым-Ивановым, А. С. Аренским, А. В. Оссовским, А. А. Спендиаровым, А. Т. Гречаниновым, Ф. С. Акименко, П. И. Молчановым, А. Р. Бернгардом, В. П. Калафати, Н. В. Арцыбушевым, Н. Н. Черепниным, Б. Л. Левензоном, И. О. Штейнбергом], Полн. собр. соч., т. VII, М., 1970; Письма И. И. Чернову, там же; Письмо к М. М. Бариновой, там же; Письмо к Я. В. Прохорову, там же; Из переписки с В. И. Бельским, «СМ», 1976, № 2, 3, 6; Письмо к С. В. Смоленскому, там же, 1977, № 4.

Лит.: *** [Кюи и Ц. А.], Первый концерт в пользу Бесплатной музыкальной школы, «СПб. ведомости», 1865, 24 дек.; его же, Музыкальные заметки. Последние концерты Русского музыкального общества. Симфония г. Римского-Корсакова в руках Лядова, там же, 1866, 24 марта; его же, Первый концерт Бесплатной школы [об увертюре Р.-К.], там же, 1866, 20 дек.; его же, Музыкальные заметки. Новое произведение Римского-Корсакова, там же, 1867, 24 дек.; его же, «Псковитянка», опера Н. А. Римского-Корсакова, там же, 1873, 9 янв.; его же, Второй концерт Бесплатной школы [«Антар»], там же, 1872, 11 янв.; его же, Концерт Самарского комитета в пользу голодающих. Новая симфония г. Корсакова и его капельмейстерский дебют, там же, 1874, 22 февр.; его же, «Майская ночь», волшебно-комическая опера г. Римского-Корсакова. Погрешности против декламации, «Голос», 1880, 19 ноября; его же, Общедоступный Русский симфонический концерт [фп. концерт Р.-К.], «Музыкальное обозрение», 1885, 5 дек.; его же, Второй Русский симфонический концерт [«Испанское каприччио»], «Гражданин», 1887, 11 ноября; его же, Последний Русский симфонический концерт [о Фантазии для скрипки с оркестром], там же, 1887, 16 дек.; его же, Русские симфонические концерты [«Шехеразада»], «Музыкальное обозрение», 1888, 27 окт.; его же, Третий Русский симфонический концерт [увертюра «Светлый праздник»], там же, 1888, 8 дек.; его же, «Садко», опера-былина Римского-Корсакова, «Новости и Биржевая газета», 1898, 6 марта; его же, «Снегурочка», весенняя сказка Римского-Корсакова, там же, 1898, 19 марта; его же, Московская частная русская опера. «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина и Н. А. Римского-Корсакова, там же, 1899, 12 марта; его же, Московская частная русская опера, «Боярыня Вера Шелога» Римского-Корсакова, там же, 1899, 24 марта; см. также в кн.: Кюи Ц. А., Избранные статьи, Л., 1952; А. С. [Серов А. Н.], Хроника. 2-й и 3-й концерты Русского музыкального общества [«Сербская фантазия»], «Музыка и театр», 1867, № 14; его же, 7-й концерт Р. М. О. [«Садко»], там же, 1867, № 15; его же,... Le Tableau symphonique de m. Rimsky-Korsakow..., «Journal de St.-Petersbourg», 1869, 12 décembre; см. также в кн.: Серов А. Н., Критические статьи, т. 4, СПБ, 1895; его же, Избранные статьи, т. 2, М., 1957; Чайковский П. И., По поводу «Сербской фантазии» г. Римского-Корсакова, «Современная летопись», 1868, 10 марта; его же, 5-е симфоническое собрание [3-я симфония], «Русские ведомости», 1875, 3 янв.; см. также в кн.: Чайковский П. И., Музыкальные фельетоны и заметки, М., 1898, [2] Музыкально-критические статьи, М., 1953; Ларош Г. А., Обзор концертов Русского музыкального общества, «Современная летопись», 1869, 26 янв.; его же, Концерты Русского музыкального общества, 7-й, 8-й и 9-й, там же, 1869, 9 марта; его же, Музыкальные очерки... О программной музыке вообще и «Антаре» г. Римского-Корсакова в особенности..., «Голос», 1871, 29 дек.; его же, Музыкальные очерки. «Псковитянка», опера Н. А. Римского-Корсакова..., там же, 1873, 10 янв.; его же, Музыкальные письма из Петербурга. Русская опера в первой половине сезона 1872—1873 года [«Псковитянка»], «Моск. ведомости», 1873, 29 янв., 1 февр.; его же, Музыкальные очерки... Квартетные собрания музыкального общества и новое произведение г. Римского-Корсакова..., «Голос», 1875, 13 ноября; его же, Два первые концерта «бесплатной школы» [«Майская ночь»], там же, 1879, 3 февр.; его же, Новая опера Н. А. Римского-Корсакова [«Ночь перед Рождеством»], «Новости и Биржевая газета», 1895, 10(22) дек.; см. также в кн.: Ларош Г. А., Избранные статьи, вып. 3, Л., 1976; Ъ [Бородин А. П.], Концерт Бесплатной музыкальной школы. Концерты Русского музыкального общества (7-й и 8-й) [«Антар»], «СПб. ведомости», 1869, 20 марта, то же, в его кн.: Музыкально-критические статьи, М.—Л., 1951; Фаминцын А. С., Новые русские романсы, «Музыкальный сезон», 1870, 5 февр.; Ростислав [Толстой Ф. М.], Петербургские письма. «Антар», две симфонии г. Римского-Корсакова, «Московские ведомости», 1876, 18 янв.; Стасов В. В., Наша музыка за последние 25 лет, «Вестник Европы», 1883, № 10, то же, в его сб.: Статьи о музыке, вып. 3, М., 1977; его же, Н. А. Римский-Корсаков. Биография, «Северный вестник», 1890, № 12; его же, Николай Андреевич Римский-Корсаков. (К 25-летнему юбилею), СПБ, 1890; его же, Дирижерская палочка Римского-Корсакова, «Новости и Биржевая газета», 1896, 1 дек.; его же, Русское музыкальное общество и Римский-Корсаков, там же, 1905, 25 марта; см. также в его кн.: Стасов В. В., Собр. соч., т. 4, СПБ, 1906; его же, Статьи о Римском-Корсакове, М., 1953; Кругликов С. Н., «Снегурочка», опера Н. Римского-Корсакова, «Музыкальное обозрение», 1885, № 8, 10; его же, Два русских концерта на Парижской выставке, «Артист», 1889, кн. 1; его же, Н. А. Римский-Корсаков, там же, 1890, кн. 10; его же, «Псковитянка», «Новости дня», 1901, 22 окт. (4 ноября); Серова В. С., «Млада», опера г. Римского-Корсакова, «Артист», 1893, кн. 1 (№ 26); Ястребцев В. В., Несколько слов о 2-й и 3-й редакциях «Псковитянки» и о народных темах, взятых Римским-Корсаковым в эту оперу, «РМГ», 1895, № 5—6; его же, Материалы к биографии Н. А. Римского-Корсакова, там же, 1908, № 39—40; его же, О цветном звукосозерцании Н. А. Римского-Корсакова, там же; его же, Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк его жизни и деятельности. Полный список сочинений, М., 1908; его же, Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, вып. 1, П., 1917; его же, Римский-Корсаков о Вагнере. (По личным воспоминаниям), «СМ», 1933, № 5; его же, Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания, под ред. А. В. Оссовского, т. 1—2, Л., 1959—60; Энгель Ю. Д., По поводу увольнения Н. А. Римского-Корсакова, «Русские ведомости», 1905, № 81, 85, 88, 89, 91, 93, 95; его же, «Псковитянка» [и «Вера Шелога»]..., «Золотой петушок», в сб.: В опере, М., 1911; его же, Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898—1918, М., 1971; Кашкин Н. Д., Н. А. Римский-Корсаков, «Московский еженедельник», 1908, № 37; Липаев И. В., Н. А. Римский-Корсаков. Очерк музыкальной деятельности, «Музыкальный труженик», 1908, № 1, 4, 10, 12/13, 16/17; его же, Римский-Корсаков как военный капельмейстер, там же, 1910, № 7; Н и к. Ф. [Финдейзен Н. Ф.], Н. А. Римский-Корсаков, Биографическая хроника, «РМГ», 1908, № 39—40; его же, Н. А. Римский-Корсаков. Очерк его музыкальной деятельности, СПБ—М., 1908; его же, Редакция Римского-Корсакова «Хованщины» Мусоргского, «РМГ», 1911, № 10; К кончине Н. А. Римского-Корсакова, там же, 1908, № 26—27; Оссовский А. В., Художественное наследство Н. А. Римского-Корсакова, «Музыкальный труженик», 1908, № 21; его же, Н. А. Римский-Корсаков, П., 1922; его же, Н. А. Римский-Корсаков и русская культура, в сб.: Советская музыка, сб. 3, М., 1945; его же, Н. А. Римский-Корсаков, в его кн.: Воспоминания. Исследования, Л., 1968; Каратыгин В. Г., «Золотой петушок». (Последняя опера Римского-Корсакова), «Библиотека театра и искусства», 1908, т. 9; его же, Н. А. Римский-Корсаков, «ЕИТ», 1909, вып. 1; его же, Памяти Н. А. Римского-Корсакова (к 10-летию со дня смерти), «Наша жизнь», 1918, 8 июня; см. также в кн.: Каратыгин В. Г., Избранные статьи, М.—Л., 1965; Карасев П. А., Беседы с Н. А. Римским-Корсаковым, «РМГ», 1908, № 49; Соколов Н., Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, там же, 1908, № 39—43, то же, СПБ, 1909; Фортунато С., Воспоминания о встречах с Н. А. Римским-Корсаковым, «РМГ», 1909, № 22—23; Глазунов А. К., Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, «Музыкальный труженик», 1909, № 10/11, то же, «СМ», 1954, № 9; Прокофьев Г. П., «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «РМГ», 1909, № 40—41; Маслов А., Русская народная песня в произведениях Римского-Корсакова, «Музыка и жизнь», 1909, № 6; Бронский П., Н. А. Римский-Корсаков. Биографический очерк..., СПБ, 1911; Прохоров Я. В., Элементы народности в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, «РМГ», 1913, № 26—27, 46—52; Шестакова Л. И., Воспоминания о М. А. Балакиреве и Н. А. Римском-Корсакове, там же, 1913, № 51—52; Гнесин М. Ф., Музыкально-научные труды Римского-Корсакова, «Музыка», 1913, № 133; его же, Н. А. Римский-Корсаков в общении со своими учениками, «Музыка и революция», 1928, № 7—8; его же, Музыкально-педагогические воззрения Римского-Корсакова, «СМ», 1934, № 10; его же, Н. А. Римский-Корсаков — педагог и человек (из личных воспоминаний), в сб.: Советская музыка, сб. 3, М., 1945; его же, Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, М., 1956; Игорь Глебов [Асафьев Б. В.], Мысли и размышления по поводу постановки «Сказки о царе Салтане» в Мариинском театре, «Музыка», 1915, № 214; его же, Римский-Корсаков. «Царская невеста», там же, 1916, № 246; его же, «Снегурочка» Римского-Корсакова в Большом театре, там же, 1916, № 251; его же, Римский-Корсаков. «Золотой петушок» — небылица в лицах, «Музыкальный современник», Хроника, 1916, № 5—6; его же, Н. А. Римский-Корсаков в воспоминаниях В. В. Ястребцева, в кн.: «Мелос», кн. 2, П., 1918; его же, Римский-Корсаков, «Сказка о царе Салтане...», П., 1921; его же, «Сказание о невидимом граде Китеже» [Письма о русской опере и балете], Еженедельник Петроградских Гос. Акад. театров, 1922, № 10, 12; его же, Симфонические этюды, П., 1922, [2] Л., 1970; его же, Н. А. Римский-Корсаков. Опыт характеристики, П., 1922; его же, Н. А. Римский-Корсаков (К 20-летию со дня кончины), «Музыка и революция», 1928, № 5—6; его же, Русская музыка от начала XIX столетия, М.—Л., 1930, [2] Русская музыка. XIX и начала XX века, Л., 1968; его же, Николай Андреевич Римский-Корсаков. (1844—1944), М.—Л., 1944; его же, Николай Андреевич Римский-Корсаков. (К столетию со дня рождения), «Вестник АН СССР», 1944, № 6; его же, Музыка Римского-Корсакова в аспекте народно-поэтической славянской культуры и мифологии, «СМ», 1946, № 7; его же, О русской природе и русской музыке, там же, 1948, № 5; его же, О чужих странах и людях, там же, 1953, № 12; его же, Народно-патриотические идеи в русской музыке, там же, 1954, № 1; его же, Встречи и раздумья, там же, 1954, № 8, 11, 1955, № 1; см. также в кн.: Асафьев Б. В., Избранные статьи о русской музыке, вып. 1—2, М., 1952; его же, Избранные труды, т. 3—4, М., 1954—55; его же, Об опере, Л., 1970; Кунецов К., Римский-Корсаков. Этюд о музыке, Од., 1919; Римский-Корсаков А. [Н.], Тихвинский затворник, его предки и семья. Детские и юношеские годы Н. А. Римского-Корсакова, в кн.: Музыкальная летопись, статьи и материалы. Под ред. А. Н. Римского-Корсакова, П., 1922; его же, Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 1—5, М., 1933—46; его же, Роль учебы и самокритики в творческой деятельности Н. А. Римского-Корсакова, «СМ», 1934, № 10; Лапшин И. И., Художественное творчество, сб. статей, П., 1922; его же, Два очерка [Философские мотивы в творчестве Р.-К.; Музыкальная лирика Р.-К.], П., 1922; Грачёв П. В., Лейтмотив в операх Римского-Корсакова, в кн.: De musica, вып. 3, Л., 1927; Пушанов В. А., Н. А. Римский-Корсаков (1844—1908), Л., 1928; Маггит С. Д., Стилистические особенности романсов Н. А. Римского-Корсакова, в сб.: Русский романс, Опыт интонационного анализа, под ред. Б. В. Асафьева, М.—Л., 1930; Дроздов А. Н., Николай Андреевич Римский-Корсаков. (Жизнеописание и музыкальная характеристика), М., 1929; Вайнкоп Ю. Н., Н. А. Римский-Корсаков. Краткий очерк жизни и творчества. К 25-летию со дня смерти, Л., 1933; Луначарский А. В., Н. А. Римский-Корсаков. (К 25-летию со дня смерти), «СМ», 1933, № 4; Савелова З., Ливанова Т. Н., Указатель литературы о Н. А. Римском-Корсакове (на русском языке), «СМ», 1933, № 3; Цуккерман В. А., Н. А. Римский-Корсаков. Краткий очерк жизни и творчества. (К 25-летию со дня смерти), М., 1933; его же, Римский-Корсаков и народная песня, «СМ», 1938, № 10—11; его же, О некоторых чертах стиля Римского-Корсакова, там же, 1958, № 6, 10; его же, Музыкально-теоретические очерки и этюды, вып. 2 — О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова, М., 1975; Яковлев В. В., Пушкин и русский оперный театр, «СМ», 1937, № 6; его же, Н. А. Римский-Корсаков и оперный театр С. И. Мамонтова, в сб.: Театральный альманах, кн. 2(4), М., 1946; его же, Пушкин и музыка, М.—Л., 1949, [3]М., 1957; Гусин И. Л., Н. А. Римский-Корсаков. 1844—1908, Л., 1938; Данилевич Л. В., «Золотой петушок», М., 1938; его же, Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова, М., 1961; Должанский А., Н. А. Римский-Корсаков (1844—1908), Архангельск, 1938; Протопопов В. В., О музыкальном языке «Золотого петушка», «СМ», 1938, № 6; его же, Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова, Советская музыка, сб. 3, М., 1945; его же, Об учебнике гармонии Римского-Корсакова, «СМ», 1958, № 6; Големба А., Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. (Беседы по истории музыки), М., 1940; Соловцов А. А., Н. А. Римский-Корсаков, М., 1948, [3]1958; его же, Симфонические произведения Римского-Корсакова, М., 1953; его же, Жизнь и твор-

чество Н. А. Римского-Корсакова, М., 1964, ²1969; Золотарев В. А., Николай Андреевич Римский-Корсаков в Певческой капелле (из воспоминаний ученика), «СМ», 1948, № 9; Римская-Корсакова Н. Н., Н. А. Римский-Корсаков и Скрябин, «СМ», 1950, № 5; Гозенпуд А. А., Н. А. Римский-Корсаков (по неопубликованным документам), там же, 1950, № 2; его же, Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. I. Записные книжки композитора. II. Римский-Корсаков в работе над оперным либретто, в кн.: Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма, т. 1, М., 1953; его же, Н. А. Римский-Корсаков, Л., 1955; его же, Неосуществленный оперный замысел, в кн.: Римский-Корсаков, Исследования. Материалы. Письма, т. 2, М., 1954; его же, Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества, М., 1957; его же, Русский оперный театр XIX века, т. 3, 1873—1889, Л., 1973; его же, Русский оперный театр на рубеже XIX и XX веков и Ф. И. Шаляпин. 1890—1904, Л., 1974; его же, Русский оперный театр между двух революций. 1905—1917, Л., 1975; Янковский М. О., Римский-Корсаков и революция 1905 года, М.—Л., 1950; его же, Стасов и Римский-Корсаков, в кн.: Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма, т. 1, М., 1953; Н. А. Римский-Корсаков. Сборник документов, под ред. В. А. Киселева, М.—Л., 1951; Друскин М. С., Вопросы музыкальной драматургии оперы, Л., 1952; Ярустовский Б. М., Драматургия русской оперной классики, М., 1952; его же, Очерки по драматургии оперы XX века, кн. 1, М., 1971; Кабалевский Д. Б., Римский-Корсаков и модернизм, «СМ», 1953, № 6—8; Берков В. О., Учебник гармонии Римского-Корсакова, М., 1953; Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма, т. 1—2, М., 1953—54; Кандинский А. И., О музыкальных характеристиках в творчестве Римского-Корсакова 90-х годов, в кн.: Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма, т. 1, М., 1953; его же, Римский-Корсаков, в кн.: Музыка XX века. Очерки, М., 1977; Ферман В. Э., «Черевички» («Кузнец Вакула») П. И. Чайковского и «Ночь перед Рождеством» Н. А. Римского-Корсакова. (Опыт сравнения оперной драматургии и музыкального стиля), в кн.: Вопросы музыкознания, вып. 1, М., 1954; его же, Оперные воззрения Римского-Корсакова, в его кн.: Оперный театр, Статьи и исследования, М., 1961; Римский-Корсаков В. Н., Природа в творчестве Римского-Корсакова, «МЖ», 1969, № 5; Васина-Гроссман В. А., Русский классический романс XIX в., М., 1956; Тютьманов И., Некоторые особенности ладогармонического стиля Римского-Корсакова, в сб.: Научно-методические записки Саратовской консерватории, Саратов, 1957; Н. А. Римский-Корсаков, 1844—1908: К 50-летию со дня смерти, «СМ», 1958, № 6 (номер посв. Р.-К.); Мальков Н. А., Воспоминания о Римском-Корсакове, там же, 1958, № 8; Киселев В. А., Автографы Н. А. Римского-Корсакова в фондах ГЦММК им. М. И. Глинки. Каталог-справочник, М., 1958; Степанцевич К. И., О некоторых жанрах русских народных песен в оперном творчестве Римского-Корсакова и их роли в музыкальной драматургии, в сб.: Научно-методические записки Белорусской консерватории, вып. 1, Минск, 1958; Федоровцев С., О творческих связях Римского-Корсакова с Глинкой, в кн.: Памяти Глинки. Исследования и материалы, М., 1958; его же, Некоторые вопросы содержания и формы в эстетике Н. А. Римского-Корсакова, в кн.: Эстетические очерки, сост. В. К. Скатерщиков и С. Х. Раппопорт, М., 1963; Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование. Статьи и материалы, под ред. С. Л. Гинзбурга, Л., 1959; Гейлиг М. Ф., Некоторые особенности крупной формы в сказочных операх Н. А. Римского-Корсакова, в сб.: Научно-методические записки Саратовской консерватории, Саратов, 1959; Пузей Н. М., Заметки о гармонии Н. А. Римского-Корсакова, в сб.: Научно-методические записки Уральской консерватории, вып. 2, Свердловск, 1959; Кремлев Ю. А., Эстетика природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, М., 1962; [Петкова в Тихвине Ленинградской области. Краткий очерк-путеводитель, Л., 1964; его же, Дом-музей Н. А. Римского-Корсакова. Тихвин, Л., 1969; Кунин И. Ф., Римский-Корсаков, М., 1964 (Жизнь замечательных людей); его же, Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество в воспоминаниях, письмах и критических отзывах, М., 1974; Быстрова М., Н. А. Римский-Корсаков. 1844—1908. Указатель литературы, Л., 1968; Цендровский В. М., Увертюры и вступления к операм Римского-Корсакова, в сб.: Вопросы теории музыки, ред.-сост. С. С. Скребков, М., 1968: 125 лет со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова, «СМ», 1969, № 3 (номер посв. Р.-К.); Орлова А. А., Римский-Корсаков В. Н., Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества, вып. 1—4, Л., 1969—73; Бакулин В., Лейтмотивная и интонационная драматургия в опере Римского-Корсакова «Царская невеста», в сб.: Вопросы оперной драматургии, сост., ред. и предисл. Ю. Н. Тюлина, М., 1975; Евсеев С. В., Римский-Корсаков и русская народная песня, М., 1970; Гуревич В., Оркестровая драматургия «Хованщины» в редакции Римского-Корсакова, в сб.: Вопросы оперной драматургии, М., 1975; Опера der Pals N. van, N. A. Rimsky-Korsakow, Lpz., 1914; его же, N. A. Rimsky-Korsakow. Opernschaffen nebst Skizze über Leben und Wirken, P.—Lpz., 1929; Markevitch I., Rimsky-Korsakov, P., 1934; Abraham G. H., On Russian music, N. Y., 1939; его же, Rimsky-Korsakov. A short biography, L., 1945; Burian K. V., N. A. Rimskij-Korsakov, Praha, 1949; Stromenger K., Mikołaj Rimski-Korsakow, Wrocław, 1950; Hofmann R. M., Rimski-Korsakov, sa vie, son œuvre, P., 1958; Feuer M., Rimszkij-Korszakov, Bdpst, 1966.

О. Б. Степанов.

РИНУЧЧИНИ (Rinuccini) Оттавио (20 I 1563, Флоренция — 28 III 1621, там же)— итал. поэт, драматург-либреттист. Состоял на службе при дворе Медичи. Писал тексты торжеств. спектаклей и интермедий с музыкой. Входил в *Флорентийскую камерату*, участвуя в создании первых опер («драм» или «сказок на музыке»). На тексты Р. написаны первые образцы этого жанра— оперы «Дафна» (1594, пост. 1597) и «Эвридика» (1600) Пери, «Эвридика» Дж. Каччини (1600). По поэтич. стилю они близки придв. пасторалям 16 в., причём Р. стремился к возрождению антич. трагедии. Для первых оперных композиторов Р. был не только либреттистом (в совр. понимании слова). Представители Флорентийской камераты считали, что музыка должна подчиняться поэзии и усиливать её эмоциональное действие, поэтому поэт для них был главным лицом в поисках синтеза поэзии, драмы и музыки. В 1600—04 Р. неоднократно бывал во Франции (получил звание камергера двора). В 1608 К. Монтеверди написал на его текст оперу «Ариадна» (с интермедией «Балет неблагодарных»). По направлению поэтического творчества Р. примыкает к Т. Тассо, Дж. Гуарини, Г. Кьябрера.

Лит.: Civita A., Ottavio Rinuccini e il sorgere del melodramma in Italia, Mantova, 1900; Della Corte A., O. Rinuccini. Drammi per musica, Turin, 1926; Schild M., Die Musikdramen Ottavio Rinuccinis, Würzburg, 1933; Momigliano A., I melodrammi del Rinuccini, в кн.: Studi di poesia, Bari, 1938, ² 1953.

Т. Н. Соловьёва.

РИО-ДЕ-ЖАНЕ́ЙРО (Rio de Janeiro)— крупнейший культурный центр Бразилии, до 1960 её столица. 4857,7 тыс. жит. (1975). В период колонизации и португ. владычества был одним из гл. очагов распространения европ. культуры и католичества в Юж. Америке. С кон. 16 в., после окончат. завоевания бухты Р.-де-Ж. португальцами (1567), здесь стали возникать многочисл. церкви, давались религ. представления, в к-рых значит. роль отводилась музыке. В 18 в. культурная жизнь сосредоточилась, помимо церквей, в домах богатых миссионеров, где проходили концерты музыкантов-любителей, гастролёров и изредка ставились спектакли с музыкой. В 1748 падре Вентура осн. первый в Бразилии муз.-драм. т-р «Дом оперы» (в нач. 70-х гг. 18 в. т-р сгорел), на сцене к-рого выступали европ. драм. и оперные, гл. обр. итал., труппы. В 1776 был открыт т-р «Новая опера». Роль Р.-де-Ж. как культурного центра возросла после отделения Бразилии от Португалии и провозглашения независимости (1822), когда город стал столицей Бразильской империи. При имп. дворе была создана постоянная капелла, давались оперы (на итал. и португ. языках) и хореографич. представления. Первый император Бразилии Педру I был композитором-любителем; он написал музыку «Гимна независимости» (исп. в 1822 в «Доме оперы»). В 1813 по инициативе работавшего в Бразилии португ. комп. М. Португала был открыт т-р «Сан-Жуан» (впоследствии Королевский т-р). Здесь состоялись премьеры ряда его опер, регулярно выступали итал. оперные и франц. балетные труппы. В 1841 браз. композитор и муз.-обществ. деятель Ф. М. да Силва основал в Р.-де-Ж. первую в Бразилии Королевскую консерваторию, ставшую центром муз. образования в стране. С 60-х гг. силами её педагогов и студентов давались оперные спектакли, в частности была пост. одна из первых нац. опер — «Ночь в замке» К. А. Гомиса (1861). В 1890 консерватория преобразована в Нац. ин-т музыки. Под рук. директоров Л. Мигиса (1890—1902) и А. Непомусену (1902—16) ин-т стал одним из ведущих муз. уч. заведений континента.

В кон. 19 — нач. 20 вв. возник ряд конц. организаций, в т. ч. Об-во популярных концертов (1887), содействовавшее демократизации муз. жизни, пропаганде классич. музыки, и Об-во симф. концертов (1908), впервые организовавшее систематич. симф. концерты (8—10 концертов ежегодно). Основатель и руководитель (до 1933) Об-ва симф. концертов Ф. Брага способствовал росту проф. уровня оркестра. Королевский т-р после провозглашения федеративной республики (1889) фактически прекратил деятельность. В 1909 был открыт Муниципальный т-р («Театру муниципал»), ставший в 20 в. гл. муз. сценой страны. Т-р не имел собств. труппы, здесь проводились т. н. сезоны междунар. лирич. т-ра, привлекавшие известных европ. исполнителей.

В 1-й пол. 20 в. большое влияние на оживление муз. жизни Р.-де-Ж. оказали работавшие здесь крупнейшие браз. комп. Э. Вила Лобос и О. Л. Фернандис. Проходившие в Р.-де-Ж. премьеры их соч. были важным событием муз. жизни. В 1925 Фернандис организовал Хор. об-во, в концертах к-рого впервые прозвучали мн. классич. произв., а также соч. браз. композиторов. Вила Лобос с 1931 руководил осуществлением обширной программы перестройки муз. воспитания и образования. В 1930 Н. Синтра осн. Филармонич. оркестр, к-рый в 1932 слился с оркестром Об-ва симф. концертов; образовался Муниципальный оркестр (под рук. В. Б. Маркса). В 1940 по инициативе дир. Ж. Сикейры создан Нац. симф. оркестр (получал субсидию от правительства), ставший ведущим исполнит. коллективом страны. Оживилась также деятельность Муниципального т-ра (образовались постоянные оркестр, хор и кордебалет), в репертуар к-рого постепенно включались нац. опера и балет. В 1930 Нац. ин-т музыки вошёл в состав Браз. ун-та как самостоят. ф-т, с 1937 — Нац. школа музыки Браз. ун-та. Параллельно действует Браз. консерватория (открыта в 1940). Среди педагогов обоих уч. заведений — значит. число иммигрантов (из Германии и др. стран), переселившихся в Р.-де-Ж. во время 2-й мировой войны 1939—45. В нач. 40-х гг. по инициативе Вила Лобоса возник ряд новых организаций, ставших очагами нац. культуры: Нац. консерватория хор. пения (1942), готовящая преподавателей музыки, Центр фольклорных исследований (1943), Браз. академия музыки (1945), носящая имя О. Л. Фернандиса. Ещё с 30-х гг. предпринимались попытки создания проф. объединения музыкантов, в 1954 учреждён Союз музыкантов (объединение композиторов, исполнителей, педагогов). В 1960 по инициативе прогрессивных муз. деятелей во главе с Сикейрой и Ф. Миньони, а также П. ди Асисом и Эстрелой был осн. Орден музыкантов Бразилии (позже разделился на Объединение браз. композиторов и Объединение музыкантов).

Несмотря на перенесение столицы в г. Бразилия (1960) и выдвижение на первый план Сан-Паулу как крупнейшего по численности населения и концентрации промышленности города Бразилии, Р.-де-Ж. сохраняет значение ведущего муз. центра страны. Здесь регулярно проводятся крупные муз. мероприятия— междунар. муз. фестивали, междунар. конкурсы инструменталистов (с 1957—пианистов, с 1965—также скрипачей) и вокалистов (с 1963), Фестиваль им. Э. Вила Лобоса. Организацией муз. мероприятий занимаются Конц. ассоциация, Нац. ассоциация музыки, Ассоциация хор. пения, а также частные импресарио, большинство контор к-рых расположено в Р.-де-Ж. Здесь сконцентрированы осн. артистич. силы страны, гастролируют крупные коллективы и солисты из Европы и Америки. Единственной в стране проф. труппой располагает Муниципальный т-р (в 70-х гг. она пополнилась одарёнными браз. артистами). Под рук. ведущих браз. дирижёров М. Точареса и Э. ди Карвалью возросло мастерство Нац. оркестра. Важное место в муз. жизни Р.-де-Ж. занимают концерты эстр. музыки, песни, а также традиц. карнавалы, в к-рых принимают участие сотни тысяч людей. Помимо названных коллективов, в Р.-де-Ж. имеются 2 хора, струн. квартет и др. Здесь находятся (при Нац. школе музыки) лучшие в стране муз. библиотека (более 25 тыс. томов) и коллекция муз. инструментов, работает Музей Вила Лобоса (издаёт исследования о творчестве композитора, пропагандирует его музыку). В Р.-де-Ж. издаются (нерегулярно) журн. «Revista de Música Popular» (с 1954), «Revista brasileira de Musica» (с 1962).

Лит. см. при ст. *Бразильская музыка.*

М. М. Яковлев.

RIPIENO (рипиéно, итал., букв.— полный; сокр. rip., в 17—18 вв. также R.)— в оркестровой музыке 17—18 вв. термин, равнозначный *tutti*. Отрывки, обозначенные R., должны были исполняться всем составом оркестра и противостояли сольным отрывкам — *концертино*. В этом же смысле обозначение R. применяется в 20 в. в англ. музыке для дух. инструментов. R. в прошлом назывались и орк. партии (напр., группа скрипок), а также партии, к-рые звучали только в tutti или вообще служили лишь для заполнения муз. ткани. Basso ripieno — в орк. музыке 17—18 вв. усиленный (представленный всеми басовыми инструментами оркестра) бас разделов, исполняемых tutti; противостоит менее мощному по звучанию басу разделов, в к-рых главенствуют солирующие инструменты. Senza ripieno — обозначение, предписывающее исполнение партий только солистами — музыкантами, сидящими за «первыми пультами».

РИС (Ries)— семья нем. музыкантов. Франц Антон Р. (10 XI 1755, Бонн —1 XI 1846, Годесберг)— скрипач, концертмейстер и дирижёр. Работал в оркестре курфюрста Кёльнского в Бонне, где учил скрипичной игре Л. Бетховена.

Фердинанд Р. [28 (по др. сведениям, 29) I 1784, Бонн —13 I 1838, Франкфурт-на-Майне]— композитор, пианист и дирижёр. Сын Франца Антона Р. Обучался игре на скрипке у отца, на фп.— у Л. Бетховена (1801—1805) и композиции у И. Г. Альбрехтсбергера в Вене. С 1807 концертировал как пианист в Париже, Касселе (1809—10), Стокгольме; вместе с Б. Ромбергом — в России (1810—12); в 1813—24 с успехом выступал в концертах Лондонского филармонич. об-ва как пианист и дирижёр. С 1826 дирижёр Цецилианского об-ва во Франкфурте-на-Майне. В 1825—37 часто выступал как рук. Нижнерейнских муз. фестивалей. Вместе с Ф. Вегелером написал «Биографические заметки о Бетховене» («Biographische Notizen über L. van Beethoven», Koblenz, 1838). В его муз. соч. заметно сильное влияние бетховенского стиля. Автор 3 опер, 5 оратorий, 6 симфоний, 9 концертов для фп. с оркестром, 52 сонат для фп. и др.

Хуберт Р. (1 IV 1802, Бонн — 14 IX 1886, Берлин)— скрипач. Сын Франца Антона Р. Ученик отца и Л. Шпора. Изучал композицию у М. Гауптмана. Был с 1825 скрипачом корол. капеллы в Берлине; в 1851—72 преподавал в корол. школе театр. инструменталистов. Автор мн. учебных соч. для скрипки, в т. ч. «Violinschule für den ersten Unterricht» (Lpz., 1840), «15 Violinstudien von mäßiger Schwierigkeit» (op. 26), «50 Intonationsübungen», «12 Violinstudien in Form von Konzertstücken» (op. 9).

Луи Р. (30 I 1830, Берлин — 3 X 1913, там же)— скрипач и педагог. Сын Хуберта Р. Обучался игре на скрипке у отца и А. Вьётана. Работал с 1853 в Лондоне.

Франц Р. (7 IV 1846, Берлин — 20 VI 1932, Наумбург)— скрипач-виртуоз и муз. издатель. Сын Хуберта Р. Учился у отца. В 1866—68 занимался в Парижской консерватории у Л. Ж. Массара. Был совладельцем изд-ва «Рис унд Эрлер» в Берлине. Автор оркестровой, камерной музыки и песен. С 1924 изд-вом «Рис унд Эрлер» руководил сын Франца Р.— Роберт Р., позже его дочери — Вальтрауд и Ингрид Р.

Лит.: Корганов В., Бетховен, М., 1910; Thayer A. W., L. v. Beethovens Leben, Bd 1, hrsg. v. H. Riemann, Lpz., ³1917; Gollmick C., Feldzüge und Streifereien im Gebiete der Tonkunst, Darmstadt, 1846. *О. Т. Леонтьева.*

РЙСАГЕР (Riisager) Кнудоге (р. 6 III 1897, ныне Кунда, Эстония)— дат. композитор. В 1922 брал уроки гармонии и композиции у П. Грама и О. Маллинга, скрипичной игры — у П. Мёллера в Копенгагене; совершенствовался в 1923 у А. Русселя (композиция) и П. Ле Флема (инструментовка) в Париже, в 1930— у Г. Грабнера (полифония) в Лейпциге. С 1937 пред. Дат. СК. С 1956 директор Гос. консерватории в Копенгагене. Р., испытавший влияния Русселя и П. Дюка, в своём творчестве, однако, опирается на нар. основу. Его соч. отличаются жизнерадостным характером музыки (особенно балет «Страна Шлараффия»), ясностью и лаконизмом муз. выражения, тщательностью отделки. Р. оказал значит. воздействие на развитие дат. музыки 1920-х гг. Его балеты ставились в т-рах мн. стран.

Соч. (все сценич. произв. пост. в Корол. т-ре, Копенгаген): опера-буффа — Сюзанна (1950); балеты — Бензин (Benzin, 1930), Двенадцать с почтой (Tolv med posten, 1939), Кварртсилуни (Quarrttsiluni, на эскимосские темы, 1942), Страна Шлараффия (Slaraffenland, 1942), Птица Феникс (Fugl Phønix, 1946), Этюд (на темы этюдов К. Черни, 1948), Женщины с моря (Fruen fra Havet, по Г. Ибсену и Б. Кульбергу, 1961) и др.; для орк.— 6 симфоний (1925, 1927, 1935, 1940, 1949, 1950), симфониетта (1947), увертюры, в т. ч. Эразмус Монтанус (по Л. Хольбергу, 1919), Масленица (Fastelavn, 1930), Весна (Primavera, 1934), Датская сцена (Det danske Skueplads, 1948), пьесы; для инструмента с орк.— концерты: для трубы (со струн. орк., 1938), для скр. (с камерным орк., 1951), концертино для саксофона (1939); для камерного орк.— Дионисийская сюита (Suite Dionysiaque, 1924), пьесы; камерно-инстр. ансамбли — струн. (6) и дух. квартеты, дух. квинтеты, пьесы для струн. и духовых, для струн. инструментов и фп.; пьесы для фп.; хоры; музыка к спектаклям драм. т-ра.

Лит. соч.: Det usynlige mønster, Kbh., 1957.

Лит.: Berg S., Knudåge Riisager, Kbh., 1950. *В. В. Ошис.*

РИСЛЁР (Risler) Эдуар Жозеф (23 II 1873, Баден-Баден — 22 VII 1929, Париж)— франц. пианист. Брал уроки игры на фп. у А. Димлера, Б. Штавенхагена и К. Клиндворта в Берлине, в 1883—90 учился у Л. Дьемера и Т. Дюбуа в Парижской консерватории, совершенствовался у Э. д'Альбера. В 1896—97 был концертмейстером на вагнеровских фестивалях в Байрёйте, позднее участвовал в пост. муз. драм Р. Вагнера в Париже. Р. сыграл видную роль в истории франц. пианистич. культуры как педагог и концертант (пропагандировал гл. обр. музыку Л. Бетховена; в цикле концертов в Париже сыграл все его сонаты). С 1906 преподаватель (с 1923 профессор) по классу фп. и член высшего совета Парижской консерватории. Гастролировал в разных странах, в т. ч. в России. В репертуаре также соч. клавесинистов; был первым исполнителем многих новых соч., в т. ч. Р. Ханса, П. Дюка (соната и вариации, интерлюдия и финал на тему Ж. Ф. Рамо), Ж. Энеску, Г. Форе и др. Ему принадлежат фп. обработки соч. разных жанров Р. Вагнера, Р. Штрауса, А. Э. Шабрие, Э. Лало. *А. Б. Шнитке.*

РИСПО́СТА (итал. risposta — ответ, возражение; нем. Antwort)— имитирующий голос (принятое сокращённое обозначение — R). Обычно Р. наз. имитирующий голос в *каноне* (в т. ч. в *стреттах* фуг), реже в простой (не канонической) *имитации*; термин «Р.» в значении «ответ в фуге» в совр. лит-ре малоупотребителен. К Р. применимы все обычные характеристики имитации (интервал, расстояние, направление вступления). В Р. могут быть использованы все способы преобразования полифонич. темы (обращение, увеличение и т. д.); в музыке 20 в. (в частности, в музыке, написанной с применением серийной техники) возрастает роль более сложных преобразований в Р., связанных с изменением интервального и ритмического строения *пропосты* (см., напр., ричеркары из кантаты И. Ф. Стравинского на анонимные тексты из англ. поэзии). *В. П. Фраёнов.*

РЙСТИЧ (Ристић) Милан (р. 31 VIII 1908, Белград)— серб. композитор (Югославия). Чл. Серб. академии наук и иск-в (с 1961). Учился композиции у М. Милоевича и Й. Славенского (1929—37) в Белграде и у А. Хабы (1937—39) в Пражской консерватории. С 1945 зам. гл. муз. редактора, с 1963 муз. консультант директора Белградского радио. В 1960—62 был пред. СК Сербии. Р.— один из крупнейших симфонистов Югославии. В соч. 1930-х гг. использовал технику *додекафонии*, *четвертитоновой системы* (камерно-инстр. ансамбли). Испытал влияние *экспрессионизма* (симфониетта, 1939; 1-я симфония, 1941), был приверженцем муз. *авангардизма* тех лет (чл. группы композиторов-атоналистов в Белграде); произв. Р. исполнялись на фестивалях современной музыки. В соч. 40-х гг. заметна эволюция стиля Р.— тяготение к гражданств. тематике, стремление к простоте и ясности муз. выражения, продолжению нац. муз. традиций. Р. написал программную симф. поэму «Человек и война» (1943) и ряд вок. соч., в т. ч. речитации с инстр. сопровождением, в к-рых развивал в музыке традиции революц. пролетарского иск-ва, обращаясь к героико-патриотич. тематике («Песня о Соколе», по М. Горькому, для чтеца и струн. квинтета; «Песня мёртвых пролетариев», для голоса с фп.; «Тополь»—«Јаблањ» и «Сквозь метель»—«Кроз мећаву», обе пьесы — для чтеца с оркестром, 1945). В 3-й симфонии (1961) и др. орк., а также камерно-инстр. произв. 60—70-х гг. отражены поиски философского осмысления острых конфликтов современности и обновления муз.-выразит. средств.

Соч.: балеты — Золушка (Пепељуга, 1943), Тиран (Тиранин, 1945, Белград); для орк.— симфонии (1941, 1951, 1961, 1966, 1967, 1968, 1972), симф. вариации (1957), 7 багателей (1959), сюиты, фантазии и др. пьесы; для камерного орк.— концерт (1958), Музыка (1962); концерты с орк.— для скр. (1944), фп. (1954), кларнета (1964); камерно-инстр. ансамбли — струн. дуэты, трио, струн. квартеты (1935, 1942), дух. квинтет (1936) и др. пьесы для духовых (1951), пьесы для разл. инструментов с сопровождением фп.; для голоса с орк.— Монолог Макбета (1945), Буря (по «Королю Лиру» Шекспира, 1946); пьесы для фп.; романсы, обр. нар. песен; музыка к кинофильмам. *Е. И. Гордина.*

РИСТО́РИ (Ristori) Джованни Альберто (1692, Болонья — 7 II 1753, Дрезден)— итал. композитор, дирижёр, органист. В 1715 входил в труппу итал. театра в Дрездене, возглавлявшуюся его отцом. С 1717 руководил придв. капеллой в Варшаве, где исп. его «Коронационная кантата» в честь рус. императрицы Анны Ивановны. В 1731 гастролировал в Москве с возглавлявшейся им труппой итал. комедиантов (ставили «комедии при пении» и муз.интермедии, а также оперу «Каландро»). Служил в Дрездене камерным органистом при дворе саксонского курфюрста (1733), церк. композитором (1746), помощником капельмейстера (1750). Писал гл. обр. итал. оперы и церк. музыку. В рукописи остались 15 кантат, 15 месс, 3 реквиема и др. культовые соч., а также симфонии, концерт для гобоя с оркестром.

Соч.: оперы (13)— Неистовый Роланд (Orlando furioso, 1713), Пигмалион (1714), Паллада, торжествующая в Аркадии (Pallada trionfante in Arcadia, 1714), Клеониче (1718), Каландро (1726, комич., Пильниц, близ Дрездена), Дон Кихот (1727, комич., Дрезден), Ариадна (1736), Адриан в Сирии (1739), Покинутая Дидона (La Didona abbandonata, 1748), Жалобы Орфея (I lamenti di Orfeo, 1749) и др.; муз. интермедии; для солистов, хора и орк.— оратории Снятие со креста (La deposizione della croce, 1732), Погребение Христа (La sepoltura di Christo, 1744) и др.

Лит.: Mengelberg C. R., G. A. Ristori, Lpz., 1916. *Г. С. Скудина.*

RITARDANDO (ритарда́ндо, итал., букв.— замедляя, задерживая; сокр. rit.)— применяемое в нотном письме обозначение плавного, постепенного замедления темпа. По смыслу совпадает с обозначением *rallentando* и сближается с обозначением *ritenuto*; противостоит терминам accelerando и stringendo, предписывающим ускорение темпа. Поскольку сокращённое обозначение R. (rit.) совпадает с сокращённым обозначением ritenuto, исполнителю при его расшифровке приходится сообразовываться со своим муз. вкусом.

RITENUTO (ритену́то, итал., букв.— задержанный; сокр. rit.)— применяемое в нотном письме обозначение замедления темпа, в отличие от *rallentando* и *ritardando*, не плавного, постепенного, но быстрого, почти мгновенного. Применяется и в сочетании со словом росо (немного). Новый, более медленный темп без изменений выдерживается до предписывающего возвращение к прежнему темпу обозначения a tempo. Поскольку сокращённое обозначение R. (rit.) совпадает с сокращённым обозначением ritardando, при его расшифровке исполнитель должен сообразовываться со своим муз. вкусом.

РИТМ (греч. ῥυθμός, от ῥέω—теку) — воспринимаемая форма протекания во времени каких-либо процессов. Многообразие проявлений Р. в разл. видах и стилях иск-в (не только временны́х, но и пространственных), а также за пределами художеств. сферы (Р. речи, ходьбы, трудовых процессов и т. д.) породило множество зачастую противоречащих друг другу определений Р. (что лишает это слово терминологич. чёткости). Среди них можно наметить три нерезко разграниченные группы.

В самом широком понимании Р.— временна́я структура любых воспринимаемых процессов, один из трёх (наряду с мелодией и гармонией) осн. элементов музыки, распределяющий по отношению ко времени (по выражению П. И. Чайковского) мелодич. и гармонич. сочетания. Р. образуют акценты, паузы, членение на отрезки (ритмич. единицы разл. уровней вплоть до отд. звуков), их группировка, соотношения по длительности и т. п.; в более узком смысле — последовательность длительностей звуков, отвлечённая от их высоты (ритмич. рисунок, в отличие от мелодического).

Такому описательному подходу противостоит понимание Р. как особого качества, отличающего ритмичные движения от неритмичных. Этому качеству даются диаметрально противоположные определения. Мн. исследователями Р. понимается как закономерное чередование или повторение и основанная на них соразмерность. С этой точки зрения Р. в чистом виде — повторяющиеся колебания маятника или удары метронома. Эстетич. значение Р. объясняют его упорядочивающим действием и «экономией внимания», облегчающей восприятие и способствующей автоматизации мускульной работы, напр. при ходьбе. В музыке такое понимание Р. приводит к отождествлению его с равномерным темпом или с тактом — муз. *метром*.

Но в музыке (как и в поэзии), где роль Р. особенно велика, его чаще противопоставляют метру и связывают не с правильной повторяемостью, а с трудно объяснимым «чувством жизни», энергией и т. п. («Ритм— это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя»— В. В. Маяковский). Сущность Р., по Э. Курту,—«стремление вперёд, заложенное в нём движение и настойчивая сила». В противоположность определениям Р., основанным на соизмеримости (рациональности) и устойчивой повторности (статике), здесь подчёркивается эмоциональная и динамич. природа Р., к-рая может проявляться и без метра и отсутствовать в метрически правильных формах.

В пользу динамич. понимания Р. говорит само происхождение этого слова от глагола «течь», к-рым Гераклит выразил своё осн. положение: «всё течёт». Гераклита с полным правом можно назвать «философом мирового Р.» и противопоставить «философу мировой гармонии» Пифагору. Оба философа выражают своё мировоззрение, используя понятия двух осн. частей антич. теории музыки, но Пифагор обращается к учению об устойчивых соотношениях звуковых высот, а Гераклит — к теории становления музыки во времени, его философия и антич. ритмика могут взаимно пояснять друг друга. Осн. отличие Р. от вневременны́х структур — неповторимость: «нельзя дважды вступить в один и тот же поток». Вместе с тем в «мировом Р.» Гераклита чередуются «путь вверх» и «путь вниз», названия к-рых — «ано» и «като»— совпадают с терминами антич. ритмики, обозначающими 2 части ритмич. единицы (чаще называемые «арсис» и «тезис»), соотношения к-рых по длительности образуют Р. или «логос» этой единицы (у Гераклита «мировой Р.» также равнозначен «мировому Логосу»). Т. о., философия Гераклита указывает путь к синтезу динамич. понимания Р. с рациональным, вообще преобладающим в античности.

Эмоциональная (динамическая) и рациональная (статическая) точки зрения в действительности не исключают, а дополняют друг друга. «Ритмичными» обычно признают те движения, к-рые вызывают своего рода резонанс, сопереживание движения, выражающееся в стремлении воспроизвести его (переживания ритма непосредственно связаны с мышечными ощущениями, а из внеш. ощущений — со звуками, восприятие к-рых часто сопровождается внутр. воспроизведением). Для этого необходимо, с одной стороны, чтобы движение не было хаотичным, имело бы определённую воспринимаемую структуру, к-рая может быть повторена, с другой — чтобы повторение не было механическим. Р. переживается как смена эмоциональных напряжений и разрешений, к-рые при точных маятникообразных повторениях исчезают. В Р., т. о., объединены статич. и динамич. признаки, но, поскольку критерий ритмичности остаётся эмоциональным и, следовательно, в значит. мере субъективным, границы, отделяющие ритмичные движения от хаотичных и механических, не могут быть строго установлены, что делает законным и описат. подход, лежащий в основе мн. конкретных исследований как речевого (в стихах и прозе), так и муз. Р.

Чередование напряжений и разрешений (восходящих и нисходящих фаз) придаёт ритмич. структурам периодич. характер, что следует понимать не только как повторение определ. последовательности фаз (сравни понятие периода в акустике и др.), но и как её «закруглённость», дающую повод к повторению, и завершённость, позволяющую воспринимать Р. и без повторений. Этот второй признак имеет тем большее значение, чем выше уровень ритмич. единиц. В музыке (как и в художеств. речи) периодом наз. построение, выражающее законченную мысль. Период может повторяться (в куплетной форме) или быть составной частью более крупной формы; вместе с тем он представляет собой наименьшее образование, к-рое может быть самостоят. произведением.

Ритмич. впечатление может быть создано композицией в целом благодаря смене напряжения (восходящей фазы, арсиса, завязки) разрешением (нисходящей фазой, тезисом, развязкой) и делению цезурами или паузами на части (со своими арсисами и тезисами). В отличие от композиционных, собственно ритмическими обычно называют более мелкие, непосредственно воспринимаемые членения. Установить пределы непосредственно воспринимаемого, вряд ли возможно, но в музыке мы можем отнести к Р. фразировочные и артикуляционные единицы внутри муз. периодов и предложений, определяемые не только смысловыми (синтаксическими), но и физиологич. условиями и сопоставимые по величине с такими физиологич. периодичностями, как дыхание и пульс, к-рые являются прообразами двух типов ритмич. структур. По сравнению с пульсом дыхание менее автоматизировано, дальше от механич. повторности и ближе к эмоциональным истокам Р., его периоды обладают ясно воспринимаемой структурой и чётко разграничены, но их величина, в норме соответствующая прибл. 4 ударам пульса, легко отклоня-

ется от этой нормы. Дыхание лежит в основе речевой и муз. фразировки, определяя величину осн. фразировочной единицы — колона (в музыке её часто называют «фразой», а также, напр. А. Рейха, М. Люсси, А. Ф. Львов, «ритмом»), создавая паузы и естеств. форму мелодич. каденции (буквально «падения»— нисходящей фазы ритмич. единицы), обусловленную понижением голоса к концу выдоха. В чередовании мелодич. повышений и понижений — сущность «свободного, несимметричного Р.» (Львов) без постоянной величины ритмич. единиц, характерного для мн. фольклорных форм (начиная с первобытных и кончая рус. протяжной песней), григорианского хорала, знаменного распева и т. д. Этот мелодический, или интонационный, Р. (для к-рого имеет значение линеарная, а не ладовая сторона мелодии) становится равномерным благодаря присоединению пульсационной периодичности, что особенно проявляется в песнях, связанных с телодвижениями (плясовых, игровых, трудовых). Повторяемость преобладает в ней над оформленностью и разграниченностью периодов, завершение периода — это импульс, начинающий новый период, удар, по сравнению с к-рым остальные моменты как неударные являются второстепенными и могут быть заменены паузой. Пульсационная периодичность свойственна ходьбе, автоматизированным трудовым движениям, в речи и музыке она определяет *темп* — величину промежутков между ударениями. Деление пульсацией первичных ритмико-интонац. единиц дыхательного типа на равные доли, порождённое усилением моторного начала, в свою очередь, усиливает двигательные реакции при восприятии и тем самым ритмич. переживание. Т. о., уже на ранних стадиях фольклора песням протяжного типа противостоят «скорые» песни, производящие в большей степени ритмич. впечатление. Отсюда уже в античности возникает противопоставление Р. и мелодии («мужского» и «женского» начал), причём чистым выражением Р. признаётся танец (Аристотель, «Поэтика», 1), а в музыке его связывают с ударными и щипковыми инструментами. В новое время ритмич. характер также приписывается преим. маршевой и танц. музыке, а понятие Р. чаще связывается с пульсом, чем с дыханием. Однако одностороннее подчёркивание пульсационной периодичности приводит к механич. повторению и подмене чередования напряжений и разрешений равномерными ударами (отсюда многовековое непонимание терминов «арсис» и «тезис», обозначающих осн. ритмич. моменты, и попытки отождествить то тот, то другой с ударением). Ряд ударов воспринимается как Р. только благодаря различиям между ними и их группировке, простейшая форма к-рой — объединение в пары, в свою очередь группирующиеся попарно, и т. д., что создаёт широко распространённые «квадратные» Р.

На пульсации основана субъективная оценка времени (достигающая наибольшей точности по отношению к величинам, близким к временны́м интервалам нормального пульса, 0,5—1 *сек*) и, следовательно, построенная на соотношениях длительностей квантитативная (времяизмеряющая) ритмика, получившая классич. выражение в античности. Однако решающую роль в ней играют не свойственные мышечной работе физиологич. тенденции, а эстетич. требования, соразмерность здесь не стереотип, а художеств. канон. Значение танца для квантитативной ритмики обусловлено не столько моторной, сколько пластической его природой, обращённой к зрению, к-рое для ритмич. восприятия в силу психофизиологич. причин требует прерывистости движения, смены картин, длящихся определённое время. Именно таким и был антич. танец, Р. к-рого (по свидетельству Аристида Квинтилиана) заключался в смене танц. поз («схем»), разделённых «знаками» или «точками» (греч. «семейон» имеет оба значения). Удары в квантитативной ритмике — не импульсы, а границы сопоставляемых по величине отрезков, на к-рые делится время. Восприятие времени сближается здесь с пространственным, а понятие Р.— с симметрией (на антич. ритмику опираются представления о Р. как о соразмерности и стройности). Равенство временны́х величин становится частным случаем их пропорциональности, наряду с к-рым существуют другие «роды Р.» (соотношения 2 частей ритмич. единицы — арсиса и тезиса)— 1 : 2, 2 : 3 и др. Подчинение формулам, предопределяющим соотношения длительностей, отличающее танец от др. телесных движений, переносится и на муз.-стиховые жанры, непосредственно с танцем не связанные (напр., на эпос). Благодаря различиям слогов по долготе стиховой текст может служить «мерой» Р. (метром), но только как последовательность долгих и кратких слогов; собственно Р. («течение») стиха, его деление на арсисы и тезисы и определяемая ими акцентуация (не связанная со словесными ударениями) относятся к муз.-танц. стороне синкретического иск-ва. Неравенство ритмических фаз (в стопе, стихе, строфе и т. д.) встречается чаще, чем равенство, повторность и квадратность уступают место очень сложным построениям, напоминающим архитектурные пропорции.

Характерный для эпох синкретического, но уже не фольклорного, а проф. иск-ва квантитативный Р. существует, кроме античной, в музыке ряда вост. стран (индийской, арабской и др.), в ср.-век. мензуральной музыке, а также в фольклоре мн. народов, в к-ром можно предполагать влияние проф. и личного творчества (бардов, ашугов, трубадуров и т. д.). Танц. музыка нового времени обязана этому фольклору рядом квантитативных формул, состоящих из разл. длительностей в определённом порядке, повторение (или варьирование в известных пределах) к-рых характеризует тот или иной танец. Но для господствующей в новое время тактовой ритмики более характерны такие танцы, как вальс, где отсутствует деление на отд. «позы» и соответствующие им временны́е отрезки определённой длительности.

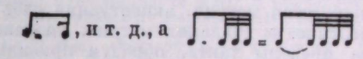
Тактовая ритмика, в 17 в. полностью вытеснившая мензуральную, принадлежит к третьему (после интонационного и квантитативного) типу Р.— акцентному, свойственному той стадии, когда поэзия и музыка отделились друг от друга (и от танца) и выработали каждая свою ритмику. Общим для стихового и муз. Р. является то, что они оба строятся не на измерении времени, а на акцентных соотношениях. Специфически муз. тактовый метр, образуемый чередованием сильных (тяжёлых) и слабых (лёгких) ударений, отличается от всех стиховых метров (как синкретических муз.-речевых, так и чисто речевых) непрерывностью (отсутствием деления на стихи, метрич. фразировки); такт представляет собой как бы непрерывный аккомпанемент. Подобно стиховым размерам в акцентных системах (силлабической, силлабо-тонической и тонической), тактовый метр беднее и однообразнее квантитативного и даёт гораздо больше возможностей для ритмич. разнообразия, создаваемого меняющимся тематич. и синтаксич. строением. В акцентной ритмике на первый план выступает не размеренность (подчинение метру), а динамическая и эмоциональная стороны Р., его свобода и разнообразие ценятся выше правильности. В отличие от метра, собственно Р. обычно называют те компоненты временно́й структуры, к-рые не регулируются метрич. схемой. В музыке это группировка тактов (см. бетховенские указания «Р. из 3 тактов», «Р. из 4 тактов»; «rythme ternaire» в «Ученике чародея» Дюка и т. д.), фразировка (поскольку муз. метр не предписывает деления на строки, музыка в этом отношении ближе к прозаической, чем к стиховой речи), заполнение такта разл. нотными длительностями — ритмич. рисунок, к к-рому нем. и рус. учебники элементарной теории (под влиянием

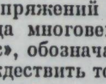
Х. Римана и Г. Конюса) сводят понятие Р. Поэтому Р. и метр иногда противопоставляются как совокупность длительностей и акцентуация, хотя ясно, что одни и те же последовательности длительностей с разл. расположением акцентов не могут считаться ритмически тождественными. Противопоставлять Р. метру можно только как реально воспринимаемую структуру предписанной схеме, поэтому реальная акцентуация, как совпадающая с тактовой, так и противоречащая ей, относится к Р. Соотношения длительностей в акцентной ритмике теряют самостоят. значение и становятся одним из средств акцентуации — более долгие звуки выделяются по сравнению с короткими. Нормальное положение более крупных длительностей — на сильных долях такта, нарушение этого правила создаёт впечатление синкопы (что не свойственно квантитативной ритмике и происходящим из неё танц. формулам типа мазурка). При этом нотные обозначения величин, образующих ритмич. рисунок, указывают не реальные длительности, а деления такта, к-рые в муз. исполнении растягиваются и сжимаются в самых широких пределах. Возможность *агогики* обусловлена тем, что реальные временны́е соотношения служат лишь одним из средств выражения ритмич. рисунка, к-рый может восприниматься и при несовпадении реальных длительностей с указанными в нотах. Метрономически ровный темп в тактовой ритмике не только не обязателен, но скорее избегается, приближение к нему обычно свидетельствует о моторных тенденциях (марш, танец), сильнее всего проявляющихся в классич. стиле; для романтич. стиля, наоборот, характерна крайняя свобода темпа.
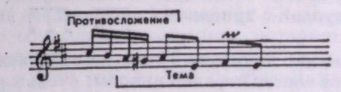
Моторность проявляется также в квадратных построениях, «правильность» к-рых дала Риману и его последователям повод видеть в них муз. метр, определяющий, подобно стиховому метру, членение периода на мотивы и фразы. Однако правильность, возникающая в силу психофизиологич. тенденций, а не соблюдения определ. правил, не может называться метром. Для членения на фразы в тактовой ритмике правил не существует, и поэтому оно (независимо от наличия или отсутствия квадратности) не относится к метрике. Терминология Римана не является общепринятой даже в нем. музыковедении (напр., Ф. Вейнгартнер, анализируя симфонии Бетховена, называет ритмич. строением то, что в школе Римана определяют как метрич. строение) и не принята в Великобритании и Франции. Э. Праут называет Р. «тот порядок, согласно которому в музыкальном произведении размещены каденции» («Музыкальная форма», М., 1900, с. 41). М. Люсси противопоставляет метрическим (тактовым) акцентам ритмические — фразовые, причём в элементарной фразировочной единице («ритме», по терминологии Люсси; «фразой» он наз. законченную мысль, период) их обычно два. Существенно, что ритмич. единицы, в отличие от метрических, образуются не подчинением одному гл. ударению, а сопряжением равноправных, но различных по функции акцентов (метр указывает их нормальное, хотя и не обязательное положение; поэтому наиболее типичной фразой является двутакт). Эти функции могут быть отождествлены с осн. моментами, присущими всякому Р.,— арсисом и тезисом.

Муз. Р., подобно стиховому, образуется взаимодействием смыслового (тематического, синтаксического) строения и метра, к-рый в тактовой ритмике, как и в акцентных стиховых системах, играет служебную роль.

Динамизирующая, сочленяющая, а не расчленяющая функция тактового метра, регулирующего (в отличие от стиховых метров) только акцентуацию, а не пунктуацию (цезуры), сказывается в конфликтах между ритмической (реальной) и метрич. акцентуацией, между смысловыми цезурами и непрерывным чередованием тяжёлых и лёгких метрич. моментов.

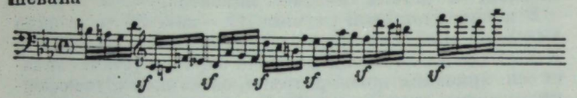
В истории тактовой ритмики 17 —нач. 20 вв. можно выделить три осн. эпохи. Завершаемая творчеством И. С. Баха и Г. Ф. Генделя эпоха барокко устанавливает осн. принципы новой ритмики, связанной с гомофонно-гармонич. мышлением. Начало эпохи отмечено изобретением генерал-баса, или непрерывного баса (basso continuo), реализующего не связанную цезурами последовательность гармоний, смены к-рых в норме соответствуют метрич. акцентуации, но могут и отклоняться от неё. Мелодика, в к-рой «кинетическая энергия» преобладает над «ритмической» (Э. Курт) или «Р. тем» над «тактовым Р.» (А. Швейцер), характеризуется свободой акцентуации (по отношению к такту) и темпа, особенно в речитативе. Темповая свобода выражается в эмоциональных отклонениях от строгого темпа (К. Монтеверди противопоставляет tempo del'affetto del animo механическому tempo de la mano), в заключит. замедлениях, о к-рых пишет уже Дж. Фрескобальди, в tempo rubato («скрадываемый темп»), понимаемом как сдвиги мелодии относительно аккомпанемента. Строгий темп становится скорее исключением, о чём свидетельствуют такие указания, как mesuré у Ф. Куперена. Нарушение точного соответствия между нотными обозначениями и реальными длительностями выражается в суммарном понимании продлевающей точки: в зависимости от контекста  может означать , и т. д., а

Непрерывность муз. ткани создаётся (наряду с basso continuo) полифонич. средствами — несовпадением каденсов в разных голосах (напр., продолжающимся движением сопровождающих голосов на окончаниях строф в хоральных обработках Баха), растворением индивидуализированного ритмич. рисунка в равномерном движении (общих формах движения), в одноголосных линии или в комплементарной ритмике, заполняющей остановки одного голоса движением др. голосов ( и т. п.), сцеплением мотивов, см., напр., совмещение каданса противосложения с началом темы в 15-й инвенции Баха:

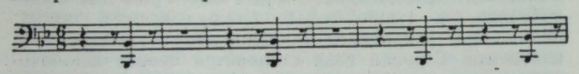


Эпоха классицизма выдвигает на первый план ритмич. энергию, что выражается в ярких ударениях, в большей ровности темпа и в увеличении роли метра, к-рое, однако, лишь подчёркивает динамич. сущность такта, отличающую его от квантитативных метров. Двойственность удара-импульса проявляется и в том, что сильное время такта есть нормальная точка завершения муз. смысловых единств и вместе с тем вступления новой гармонии, фактуры и т. п., что и делает его начальным моментом тактов, тактовых групп и построений. Расчленённость мелодики (б. ч. танц.-песенного характера) преодолевается аккомпанементом, создающим «двойные связи» и «вторгающиеся каденции». Вопреки строению фраз и мотивов, такт часто определяет смену темпа, динамику (внезапные f и p на тактовой черте), артикуляционную группировку (в частности, лиги). Характерны sf, подчёркивающие метрич. пульсацию, к-рая в сходных пассажах Баха напр., в фантазии из цикла

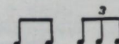
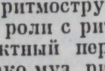
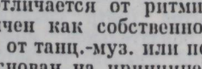
«Хроматическая фантазия и фуга») совершенно затушёвана

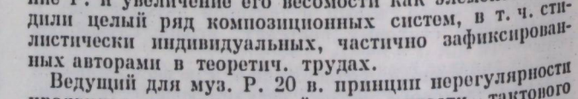


Чётко выявленный тактовый метр может обходиться без общих форм движения; классич. стилю свойственно разнообразие и богатое развитие ритмич. рисунка, всегда соотнесённого, однако, с метрич. опорами. Число звуков между ними не превышает пределов легко воспринимаемого (обычно 4), смены ритмич. деления (триоли, квинтоли и т. д.) усиливают опорные пункты. Активизация метрич. опор создаётся также синкопами, даже если эти опоры отсутствуют в реальном звучании, как в начале одного из разделов финала 9-й симфонии Бетховена, где отсутствует также ритмич. инерция, но восприятие музыки требует внутр. отсчитывания воображаемых метрич. акцентов: К



Хотя подчёркивание такта часто связано с ровным темпом, следует различать эти две тенденции классич. ритмики. У В. А. Моцарта стремление к равенству метрич. долей (сближающее его ритмику с квантитативной) ярче всего проявилось в менуэте из «Дон Жуана», где одноврем. сочетание разных размеров исключает агогич. выделение сильных времён. У Бетховена подчёркнутая метрич. акцентуация даёт больше простора агогике, а градация метрич. ударений часто выходит за пределы такта, образуя правильные чередования сильных и слабых тактов; в связи с этим у Бетховена возрастает роль квадратных Р., как бы «тактов высшего порядка», в к-рых возможны синкопич. ударения на слабых тактах, но, в отличие от настоящих тактов, правильность чередования может нарушаться, допуская расширения и сокращения.

В эпоху романтизма (в широком понимании) черты, отличающие акцентную ритмику от квантитативной (в т. ч. второстепенная роль временны́х соотношений и метра), выявляются с наибольшей полнотой. Внутр. деление тактовых долей доходит до таких мелких величин, что не только длительность отд. звуков, но и их число непосредственно не воспринимаются (что позволяет создавать в музыке образы непрерывного движения ветра, воды и т. п.). Смены внутридолевого деления не подчёркивают, а смягчают метрич. удары: сочетания дуолей с триолями ()воспринимаются почти как квинтоли. Такую же смягчающую роль у романтиков часто играют синкопы; очень характерны синкопы, образуемые отставанием мелодии (выписанное рубато в старом смысле), как в гл. партии Фантазии Шопена. В романтич. музыке появляются «большие» триоли, квинтоли и др. случаи особого ритмич. деления, соответствующие не одной, а неск. метрич. долям. Стирание метрич. границ графически выражается в вязках, свободно переходящих через тактовую черту. В конфликтах мотива и такта мотивные акценты обычно доминируют над метрическими (это очень характерно для «говорящей мелодики» И. Брамса). Чаще, чем в классич. стиле, такт сводится к воображаемой пульсации, к-рая обычно менее активна, чем у Бетховена (см. начало симфонии «Фауст» Листа). Ослабление пульсации расширяет возможности нарушений её равномерности; романтич. исполнению свойственна максимальная темповая свобода, тактовая доля по длительности может превышать сумму двух непосредственно следующих за ней долей. Такие расхождения между фактич. длительностями и нотными обозначениями отмечены в скрябинском исполнении собств. произв. там, где в нотах нет указаний на изменения темпа. Поскольку по отзывам современников игра А. Н. Скрябина отличалась «ритмич. ясностью», здесь полностью обнаруживается акцентная природа ритмич. рисунка. Нотные обозначения указывают не длительность, а «весомость», к-рая наряду с длительностью может быть выражена др. средствами. Отсюда возможность парадоксальных написаний (особенно частых у Шопена), когда в фп. изложении один звук обозначается двумя разными нотами; напр., когда на 1-ю и 3-ю ноты триоли одного голоса попадают звуки др. голоса, наряду с «правильным» написанием  возможны написания  . Др. вид парадоксальных написаний заключается в том, что при меняющемся ритмич. делении композитор, чтобы сохранить тот же уровень весомости, вопреки правилам муз. орфографии, не меняет нотных величин (Р. Штраус, С. В. Рахманинов):



Р. Штраус. «Дон Жуан».

Падение роли метра вплоть до отказа от такта в инстр. речитативах, каденциях и т. п. связано с возрастающим значением муз.-смыслового строения и с характерным для музыки нового времени, особенно романтической, подчинением Р. др. элементам муз. языка.

Наряду с наиболее яркими проявлениями специфич. черт акцентной ритмики в музыке 19 в. можно обнаружить интерес к более ранним типам ритмики, связанный с обращением к фольклору (характерное для рус. музыки использование нар.-песенной интонационной ритмики, квантитативные формулы, сохранившиеся в фольклоре испанском, венгерском, западнославянском, ряда вост. народов) и предвещающий обновление ритмики в 20 в. *М. Г. Харлап.*

Если в 18—19 вв. в проф. музыке европ. ориентации Р. занимал подчинённое положение, то в 20 в. в ряде значит. стилей он превратился в элемент определяющий, первостепенный. В 20 в. ритм как элемент целого по значимости стал перекликаться с такими ритмич. явлениями в истории европ. музыки, как ср.-век. модусы, изоритмия 14—15 вв. В музыке эпохи классицизма и романтизма только одна ритмоструктура сравнима по активной конструктивной роли с ритмообразованиями 20 в.—«нормальный 8-тактный период», логически обоснованный Риманом. Однако муз. ритм 20 в. существенно отличается от ритмич. явлений прошлого: он специфичен как собственно муз. явление, не будучи зависим от танц.-муз. или поэтико-муз. Р.; он в значит. мере основан на принципе нерегулярности, асимметрии. Новая функция Р. в музыке 20 в. выявилась в его формообразующей роли, в появлении ритмич. тематизма, ритмич. полифонии. По структурной сложности он стал приближаться к гармонии, мелодике. Усложнение Р. и увеличение его весомости как элемента породили целый ряд композиционных систем, в т. ч. стилистически индивидуальных, частично зафиксированных авторами в теоретич. трудах.

Ведущий для муз. Р. 20 в. принцип нерегулярности проявился в нормативной переменности тактового размера, смешанных размерах, противоречиях мотива с тактом, многообразии ритмич. рисунков, неквадратности, *полиритмии* с делением ритмич. единицы на любое число мелких долей, *полиметрии*, полихронности мотивов и фраз. Инициатором введения нерегулярной ритмики как системы выступил И. Ф. Стравинский, заострив тенденции этого рода, шедшие от М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, а также от рус. фольклорного стиха и самой русской речи. Ведущей в 20 в. трактовке Р. стилистически противостоит творчество С. С. Прокофьева, закрепившее элементы регулярности (неизменность такта, квадратность, многоплановая регулярность и др.), свойственные стилям 18—19 вв. Регулярность как остинатность, многоплановую регулярность культивирует К. Орф, исходящий не из классич. проф. традиций, а из идеи воссоздания архаич. декламационно-танц. сценич. действ.

Система асимметричного ритма Стравинского (теоретически автором она не была раскрыта) основывается на приёмах временно́го и акцентного варьирования и на мотивной полиметрии двух или трёх пластов.

Ритмическая система О. Мессиана ярко нерегулярного типа (декларирована им в кн. «Техника моего музыкального языка») опирается на принципиальную переменность такта и апериодичные формулы смешанных тактов.

У А. Шёнберга и А. Берга, а также у Д. Д. Шостаковича ритмич. нерегулярность выразилась в принципе «муз. прозы», в приёмах неквадратности, тактовой переменности, «переметризации», полиритмии (нововенская школа). Для А. Веберна характерными стали полихронность мотивов и фраз, взаимонейтрализация такта и ритмич. рисунка в отношении акцентности, в поздних произв.— ритмич. каноны.

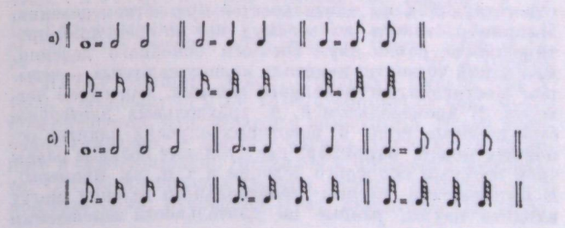
В ряде новейших стилей 2-й пол. 20 в. среди форм ритмич. организации заметное место заняли ритмич. серии, обычно соединённые с сериями др. параметров, прежде всего звуковысотного (у Л. Ноно, П. Булеза, К. Штокхаузена, А. Г. Шнитке, Э. В. Денисова, А. А. Пярта и др.). Отступление от тактовой системы и свободная вариантность делений ритмич. единицы (на 2, 3, 4, 5, 6, 7 и т. д.) привели к двум противоположным видам записи Р.: нотации в секундах и нотации без фиксированных длительностей. В связи с фактурой сверхмногоголосия и алеаторич. письмом (напр., у Д. Лигети, В. Лютославского) возникает статич. Р., лишённый акцентной пульсации и определённости темпа. Ритмич. особенности новейших стилей проф. музыки коренным образом отличаются от ритмич. свойств массовой песни, бытовой и эстр. музыки 20 в., где, наоборот, утрируются ритмич. регулярность и акцентность, сохраняет всё своё значение тактовая система. *В. Н. Холопова.*

Лит.: Серов А. Н., Ритм как спорное слово, «СПБ ведомости», 1856, 15 июня, то же в его кн.: Критические статьи, т. 1, СПБ, 1892, с. 632—39; Львов А. Ф., О свободном или несимметричном ритме, СПБ, 1858; Вестфаль Р., Искусство и ритм. Греки и Вагнер, «Русский вестник», 1880, № 5; Булич С., Новая теория музыкальной ритмики, Варшава, 1884; Мельгунов Ю. Н., О ритмическом исполнении фуг Баха, в нотном изд.: Десять фуг для фортепиано И. С. Баха в ритмической редакции Р. Вестфаля, М., 1885; Сокальский П. П., Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки, Хар., 1888; Труды Музыкально-этнографической комиссии..., т. 3, вып. 1— Материалы по музыкальной ритмике, М., 1907; Сабанеев Л., Ритм, в сб.: Мелос, кн. 1, СПБ, 1917; его же, Музыка речи. Эстетическое исследование, М., 1923; Теплов Б. М., Психология музыкальных способностей, М.—Л., 1947; Гарбузов Н. А., Зонная природа темпа и ритма, М., 1950; Мострас К. Г., Ритмическая дисциплина скрипача, М.—Л., 1951; Мазель Л., Строение музыкальных произведений, М., 1960, гл. 3—Ритм и метр; Назайкинский Е. В., О музыкальном темпе, М., 1965; его же, О психологии музыкального восприятия, М., 1972, очерк 3 — Естественные предпосылки музыкального ритма; Мазель Л. А., Цуккерман В. А., Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм, М., 1967, гл. 3 — Метр и ритм; Холопова В., Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века, М., 1971; её же, О природе неквадратности, в сб.: О музыке. Проблемы анализа, М., 1974; Харлап М. Г., Ритмика Бетховена, в кн.: Бетховен, сб. ст., вып. 1, М., 1971; его же, Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки, в сб.: Ранние формы искусства, М., 1972; Кон Ю., Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского, в сб.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров, М., 1971; Елатов В. И., По следам одного ритма, Минск, 1974; Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, сб. ст., Л., 1974; Hauptmann M., Die Natur der Harmonik und der Metrik, Lpz., 1853, ² 1873; Westphal R., Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach, Lpz., 1880; Lussy M., Le rythme musical. Son origine, sa fonction et son accentuation, P., 1883; Bücher K., Arbeit und Rhythmus, Lpz., 1897, ⁶ 1924 (рус. пер.— Бюхер К., Работа и ритм, М., 1923); Riemann H., System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Lpz., 1903; Jaques-Dalcroze E., La rythmique, pt. 1—2, Lausanne, 1907, ² 1916 (рус. пер.— Жак-Далькроз Э., Ритм. Его воспитательное значение для жизни и для искусства, пер. Н. Гнесиной, П., 1907, ³ М., 1922); Wiemayer Th., Musikalische Rhythmik und Metrik, Magdeburg, [1917]; Forel O. L., Le Rythme. Étude psychologique, «Journal für Psychologie und Neurologie», 1921, Bd 26, H. 1--2; Dumesnil R., Le rythme musical, P., 1921, ² 1949; Tetzel E., Rhythmus und Vortrag, B., 1926; Стоин В., Българската народна музика. Метрика и ритмика, София, 1927; Vorträge und Verhandlungen zum Problemkreise Rhythmus..., «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1927, Bd 21, H. 3; Klages L., Vom Wesen des Rhythmus, ² Z.—Lpz., 1944; Messiaen O., Technique de mon langage musical, P., 1944; Sachs C., Rhythm and Tempo. A study in music history, L.—N. Y., 1953; Willems E., Le rythme musical. Étude psychologique, P., 1954; Elston A., Some rhythmic practices in contemporary music, «MQ», 1956, v. 42, № 3; Dahlhaus C., Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert, «AfMw», 1961, Jahrg. 18, № 3—4; его же, Probleme des Rhythmus in der neuen Musik, в кн.: Terminologie der neuen Musik, Bd 5, B., 1965; Lissa Z., Integracja rytmiczna w «Suicie scytyjskiej» S. Prokofiewa, в кн.: O twórczości Sergiusza Prokofiewa. Studia i materiały, Kr., 1962; Stockhausen K., Texte..., Bd 1—2, Köln, 1963—64; Smither H. E., The rhythmic analysis of 20th century music, «The Journal of Music Theory», 1964, v. 8, № 1; Stroh W. M., Alban Berg's «Constructive Rhythm», «Perspectives of New Music», 1968, v. 7, № 1; Giuleanu V., Ritmul muzical, [v. 1—2], Buc., 1968—69; Krastewa I., La langage rythmique d'Olivier Messiaen et la métrique ancienne grecque, «SMz», 1972, № 2; Somfai L., Rhythmic continuity and articulation in Weberns instrumental works, в кн.: Webern-Kongress, Beiträge 1972/73, Kassel—Basel [u. a.], [1973].

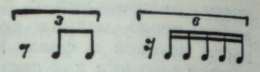
РИ́ТМИКА. 1) Совокупность проявлений *ритма* в музыке. Термин «Р.» обычно применяется для обозначения ритмич. особенностей определённого стиля (композитора, эпохи), жанра и т. п., напр. ритмика Бетховена, Р. эпохи барокко, менуэтальная Р., Р. рус. нар. песни. 2) Теория ритма, один из осн. разделов (наряду с гармонией) антич. теории музыки; иногда из учения о ритме в качестве самостоят. раздела выделялась *метрика*. В более позднее время Р. уделяется значит. меньше внимания; в муз. образовании она обычно не является самостоят. предметом, а входит в курсы элементарной теории и анализа муз. произведений. 3) Система упражнений для развития ритмич. чувства как особая учебная дисциплина. В отличие от сольфеджио, эти упражнения связаны не с пением, а с гимнастич. движениями, что обусловлено значением моторики, двигательных ощущений для воспитания чувства ритма. Создателем Р. в этом смысле был Э. Жак-Далькроз. *М. Г. Харлап.*

РИТМИ́ЧЕСКОЕ ДЕЛЕ́НИЕ — деление муз. длительности (временно́й доли) на равные части. Осн. видом Р. д. является деление на две части: целой ноты на две половинные, половинной на две четвертные, четвертной на две восьмые и т. д., а также деление трёхдольных

Основной вид ритмического деления.



длительностей на три части: целой с точкой на три половинные ноты, половинной с точкой на три четвертные, четвертной с точкой на три восьмые и т. д. Помимо этого, применяется произвольное (условное) деление осн. длительностей на разл. число равных долей, не отвечающее господствующему в данном произв. принципу метрич. деления; т. о., возникают дуоль, триоль, квартоль, квинтоль, секстоль, септоль, октоль, нонемоль, децимоль, а также группы с бо́льшим числом дробных длительностей, не имеющие спец. названий. В произвольном Р. д. дробные длительности короче соответствующих им длительностей при чётном делении. Например, триоль из восьмых нот по временно́й протяжённости равна двум восьмым основного деления, или одной четверти; квинтоль из шестнадцатых — четырём шестнадцатым основного деления, или одной четверти. В произвольном Р. д. трёхдольных длительностей дробные доли в некоторых случаях длиннее основных долей, например: две дуольные восьмые равны трём восьмым основного деления и т. п. (см. примеры). В ритмические группы произвольного деления могут входить паузы, равные по длительности замещаемым ими дробным долям, напр.:



и т. п.

В. А. Вахромеев.

Примеры произвольного ритмического деления.

Ф. Шуберт. Серенада.

П. И. Чайковский. «То было раннею весной». Романс.

П. И. Чайковский. «Спящая красавица».

А. Н. Верстовский. Отрывок из оперы «Вадим».

Н. А. Римский-Корсаков. «Садко», 2-я картина.

РИ́ТТЕР (Ritter) Герман (16 IX 1849, Висмар — 2 I 1926, Вюрцбург) — нем. альтист, композитор и муз. писатель. Учился в Высшей школе музыки в Берлине. С 1876 концертировал во мн. странах, в т. ч. в России (в 1897 исполнил в Москве партию альта-соло в симфонии «Гарольд в Италии» Берлиоза). С 1897 профессор Корол. муз. школы в Вюрцбурге. В 1905 организовал струн. квартет. Завоевал известность как солист-альтист. Ввёл в исполнит. практику и пропагандировал разработанную им в 1872—75 модель альта (viola alta) большого размера (470 *мм*). Исходя из размеров скрипки как своего рода «тоники», Р. определяет альт, настроенный квинтой ниже, как «субдоминанту», в силу чего размеры этих инструментов, по его мнению, должны быть 3 : 2. Такие viola alta изготовил вюрцбургский инстр. мастер К. А. Хёрлайн. Впервые на них играли в 1876 на Вагнеровском фестивале в Байрёйте. Высокую оценку «риттеровскому альту» дали Р. Вагнер, Ф. Лист, Р. Штраус, Х. Бюлов, отмечая большую силу и блеск его звучания в оркестре. Однако вследствие большого размера инструмента играть на нём могут лишь немногие альтисты, ограниченными оказались и технич. возможности исполнения (размер альта, принятый в качестве «международного стандарта», — 420 *мм*). Р. написал для альта своей конструкции мн. произв. (2 концерта, сюиты, пьесы), сделал св. 100 перелож., а также создал инструктивные пособия. Автор инструментоведч. работ: «История виолы-альта и принципы его построения» («Die Geschichte der Viola alta und die Grundsätze ihres Baues», Lpz., 1877, 3-е изд. 1885) и «Пятиструнная альт-скрипка» («Die fünfsaitige Alt-Geige», Bamberg, 1898) и др.

Лит.: Понятовский С., Альт, М., 1974, с. 19—20; Adema G., Hermann Ritter und seine Viola alta, Würzburg, 1881, ² 1894. *И. М. Ямпольский.*

РИТУРНЕ́ЛЬ (франц. ritournelle, итал. ritornello, от ritorno — возвращение). 1) Инстр. тема, служащая вступлением к песне или арии (в итал. опере 17 в., в пассионах И. С. Баха и др.). Р. может проводиться и между разделами арии или куплетами песни, а также завершать произведение. 2) Осн. тема в быстрых частях старинного концерта (А. Вивальди, И. С. Баха), исполняемая полным составом оркестра (tutti) и сменяемая эпизодами, в к-рых главенствует солист или группа инструментов (в concerto grosso). Р. проводится неск. раз и завершает часть концерта. По значению аналогичен рефрену. 3) Раздел подвижного характера, противопоставленный более напевной музыке как своего рода моторное дополнение (Ф. Шопен, 7-й вальс, вторая тема). 4) В танц. музыке вступит. отыгрыш, к-рый может быть повторён в конце.

В. П. Бобровский.

РИ́ХТЕР Николай Иванович (1879—1944, Ленинград) — сов. пианист. Окончил юридич. ф-т Петерб. ун-та, в 1907 — экстерном Петерб. консерваторию (ученик И. А. Боровки). Был участником муз. вечеров в доме Н. А. Римского-Корсакова, первым исполнителем концерта для фп. с оркестром Н. Н. Черепнина (1907). С 1919 выступал в концертах *Кружка друзей камерной музыки*. В 1920—27 преподавал игру на фп. в Петрогр. (Ленингр.) консерватории (с 1926 доцент). Сотрудничал в журн. «Музыкальный современник».

РИ́ХТЕР Святослав Теофилович [р. 7(20) III 1915, Житомир] — сов. пианист. Нар. арт. СССР (1961). Герой Социалистич. Труда (1975). Почётный доктор Страсбургского ун-та (1977). Музыкой начал заниматься под рук. отца, пианиста и органиста, затем (недолго) учился у А. Атль (фп.); в детстве и юности много импровизировал и сочинял. В 1933—37 концертмейстер Одесского т-ра оперы и балета. В 1934 впервые выступил с сольным концертом (соч. Ф. Шопена). В 1937—46

(с перерывами) занимался в классе у Г. Г. Нейгауза в Моск. консерватории (диплом получил в 1947). 1-я пр. на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей (1945). С 1940 интенсивно концертирует в СССР, с 1950 — в социалистич. странах Европы и в КНР, с 1960 — во мн. странах мира, в т. ч. в США. Р.— выдающийся исполнитель современности, художник исключит. внутр. мощи, яркой художеств. индивидуальности; его иск-ву присуща огромная образная сила; для Р. характерны творческое волевое начало, строгость и благородство вкуса, блистательное технич. мастерство, богатство звуковых красок; его исполнение органично сочетает глубину мысли, совершенство воплощения и многогранность фантазии. Каждое исп. Р. свидетельствует о тонком проникновении в сущность произв., о цельности, собранности и ясности интерпретации. Он проявляет исключит. мастерство в исп. произв. разных жанров, совершенно различных по характеру, относящихся к разл. стилям, эпохам. Среди многочисл. высоких исполнит. достижений Р. — «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха (неоднократно исполнял его в концертах; имеется грамзапись), сонаты В. А. Моцарта, Й. Гайдна, сонаты раннего, среднего и позднего периодов творчества Л. Бетховена, ряд произв. нем. романтиков — пьесы Ф. Шуберта, Р. Шумана; глубоко проникновенны его трактовки соч. Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса, а также концертов П. И. Чайковского, Э. Грига, А. Дворжака, Б. Бартока, произв. М. П. Мусоргского, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича. Репертуар Р. включает также произв. К. Дебюсси, М. Равеля, К. Шимановского, А. Берга, П. Хиндемита и др. Выступал с крупнейшими оркестрами мира под упр. выдающихся дирижёров разл исполнит. стилей (Г. Караян, Ю. Орманди, Ш. Мюнш, Г. Абендрот, Е. А. Мравинский и др.), с квартетами им. Бетховена, Бородина, Комитаса, а также в ансамбле с Д. Ф. Ойстрахом, Д. Б. Шафраном, О. М. Каганом; аккомпанирует Д. Фишеру-Дискау и Н. Л. Дорлиак. Р. — инициатор организации регулярных летних муз. фестивалей во Франции (с 1963). Гос. пр. СССР (1950), Ленинская пр. (1961).



Лит.: Мильштейн Я., Святослав Рихтер, «СМ», 1948, № 10; его же, Святослав Рихтер, «МЖ», 1960, № 13; его же, На вершинах искусства, «СМ», 1968, № 1; его же, Святослав Рихтер, «Культура и жизнь», 1969, № 2; его же, Откровение, «Советская культура», 1976, 12 ноября; его же, Великий артист современности, «СМ», 1977, № 2; Дельсон В., Святослав Рихтер, М., 1961; Рабинович Д., Портреты пианистов, [М.], 1962, ² 1970; Гаккель Л., Для музыки и для людей, в сб.: Рассказы о музыке и музыкантах, Л.—М., 1973; Нейгауз Г., Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям, М., 1975. *Я. И. Мильштейн.*

РИ́ХТЕР (Richter) Франтишек Ксавер (1 XII 1709, Голешов — 12 IX 1789, Страсбург) — чеш. композитор, скрипач и дирижёр. В 1740—50 служил капельмейстером в Кемптенском аббатстве, в 1747—69 состоял скрипачом и певцом, позднее композитором капеллы курфюрста в Мангейме, с 1769 до конца жизни был регентом кафедрального собора в Страсбурге (преемник И. Плейеля). Р. — один из основоположников *мангеймской школы* наряду с Я. Стамицем, к-рый оказал влияние на его стиль. Р. внёс вклад в формирование классич. 4-частного сонатно-симф. цикла (см. *Сонатно-циклическая форма*). Р. разработана чеш. нац. разновидность мессы. Мелодика его инстр. произв. близка чеш. нар. песне. Творчество Р. оказало влияние на В. А. Моцарта (тип сонатно-симф. цикла, характер тематизма, формы его развития).

Соч.: оратория Снятие со креста (La deposizione della croce, 1748); 2 кантаты, Te Deum, 33 мессы, 3 реквиема; 2 пассиона, 38 мотетов, 16 псалмов, ламентации и др. духовные соч.; для орк.—ок. 70 симфоний; концерт для чембало; камерно-инстр. ансамбли — 6 дуэтов для флейт, 12 трио-сонат, 6 струн. квартетов; 6 сонат для флейты (или скр.) соло и basso continuo.

Лит. соч.: Traité d'harmonie et de composition, P., 1804 (издан в переработке и пер. К. Калькбреннера с нем. яз.; в рукоп. оригинале наз. Harmonische Belehrungen oder gründliche Anweisung zu der musikalischen Tonkunst oder regulären Composition; не изд.).

Лит.: Mathias F. X., Franz Xaver Richter «Cäcilia», Straßburg, 1907; Památce Františka Xavera Richtra, Holešov, 1959. *А. Г. Юсфин.*

РИ́ХТЕР (Richter) Ханс (4 IV 1843, Рааб, Венгрия, ныне Дьёр — 5 XII 1916, Байрёйт) — австр. дирижёр. На формирование Р.-музыканта оказала влияние семья (отец — капельмейстер, мать — певица, участница премьеры «Тангейзера» в Вене в 1857). Учился в Вене в Лёвенбургской семинарии, затем в консерватории (1860—65), где обучался игре на скрипке и валторне, занимался муз.-теоретич. предметами в классе З. Зехтера. Одноврем. был певцом в придв. капелле, играл на валторне в оркестре «Кернтнертортеатра» (1862—66). Изучил произв. Р. Вагнера, переписал для него при подготовке к изданию партитуры «Нюрнбергских мейстерзингеров» и тетралогии «Кольцо нибелунга».



Работал хормейстером под рук. Х. Бюлова в оперном т-ре в Мюнхене (1868—69). Как дирижёр дебютировал в Брюсселе в 1870 («Лоэнгрин»). Дирижировал оркестром Нац. т-ра в Пеште (1871—75). Иск-во Р. достигло зрелости в период работы в Вене, где он был дирижёром Венской придв. оперы (1875—1900; в 1878 —2-й дирижёр, с 1893 — 1-й), Филармонич. концертов (1875—98) и «Об-ва друзей музыки» (1880—90). Вошёл в историю исполнит. иск-ва как один из лучших интерпретаторов произв. Р. Вагнера, И. Брамса (часто включал в репертуар также соч. Э. Элгара). С 1876 руководил вагнеровскими спектаклями в Байрёйте, в 1877 вместе с Вагнером — концертами из его произв. в Лондоне, положившими начало ежегодным т. н. Орк. фестивальным концертам (позднее — «Рихтеровские концерты», 1879—1897). Под его упр. на нем. яз. в 1903—10 ставились оперы Вагнера в «Ковент-Гардене» (лишь «Кольцо нибелунга» было пост. на англ. яз., 1909). В 1885—1909 руководил муз. фестивалями в Бирмингеме, затем участвовал в т. н. Нижнерейнских муз. фестивалях (1888—1889, 1891, 1897). В 1897—1911 возглавлял «Халле-оркестр» в Манчестере. Завершил свою дирижёрскую деятельность в 1912 (под его упр. в Байрёйте была блестяще исполнена опера «Нюрнбергские мейстерзингеры»).

Лит.: Hanslick E., Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten 15 Jahre 1870—1885, B., 1886, ²1896; Wagner R., Briefe an H. Richter, W., 1924; Golther W., H. Richter, в кн.: Deutsches biographisches Jahrbuch, Bd 1, Stuttg.—B., 1925, S. 254—58; его же, Lebenslaufe aus Franken, Bd 3, Münch., 1927; Ehrmann A., J. Brahms, Lpz., 1933; Göllerich A., A. Bruckner, Bd 2—4, Regensburg, 1928—37; Sourek O., A. Dvořak a H. Richter, [Praha, 1942] (то же на нем. яз., в кн.: Festschrift für E. H. Mueller von Asow, Salzburg, 1942); Nettel R., The orchestra in England, a social history, L., 1946, new and revised ed. 1956; Kralik H., Das Buch der Musikfreunde, Z., 1951; Kennedy M., Centenary of the Hallé concerts, «The Musical times», 1958, v. 99, № 1379. *И. А. Слепнёв.*

РИ́ХТЕР (Richter) Эрнст Фридрих Эдуард (24 X 1808, Гроссёнау — 9 IV 1879, Лейпциг) — нем. музыковед-теоретик, муз. педагог и композитор. После окончания гимназии в Циттау изучал теологию в Лейпциге и самостоятельно готовился к профессии музыканта. С 1843 преподавал теорию музыки в Лейпцигской консерватории, руководил Певч. академией (до 1847),

с 1851 был органистом ряда церквей. С 1868 кантор Томасшуле и музик-директор Томаскирхе. Тогда же стал профессором и музик-директором Лейпцигского ун-та. Теоретич. труды Р. имеют учебное назначение, они переведены на ряд языков, в т. ч. на рус. яз. Автор духовных соч., инстр. произв. разл. жанров.

Соч.: Lehrbuch der Harmonie..., Lpz., 1853 (рус. пер.— Учебник гармонии, СПБ, 1868, ²1876); Lehrbuch der Fuge..., Lpz., 1859; Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts, Lpz., 1872, ¹³1920 (рус. пер.— Учебник простого и двойного контрапункта, СПБ, 1874, ²1886). *Т. Н. Соловьёва.*

РИЧЕРКАР (итал. ricercar, от ricercare—искать, разыскивать) — один из старейших жанров инстр. музыки. Название «Р.» ранее всего встречается в лютневых табулатурных сб-ках (Ф. Спиначчино, 1507; Дж. А. Дальца, 1508; Петруччи, 1507—08, и др.). Первые образцы Р. близки прелюдии. Для них характерны импровизационность, обилие пассажей, преобладание аккордового склада. Такие Р. сочинялись также для скрипки, виолончели, виолы да гамба (иногда в характере этюда) и даже для голоса (бестекстовые пьесы типа вокализа). Параллельно с указанным типом Р. в орг. и инстр. ансамблевой музыке складывался имитационный Р., к-рый поначалу был аналогичен *мотету* (в частности, мотетам Жоскена Депре). Специфич. качества Р. наиболее чётко проявились в соч. А. Вилларта, Дж. Кавацциони, Ж. Бууса, А. Габриели и несколько позже Дж. Габриели. В 16 в. полифонич. Р. представлял собой развитую имитац. форму, иногда построенную на заимствованной теме (напр., в основу ричеркара А. Габриели «Del primo tuone. Alla quarta alta» положена первая строфа хорала «Vater unser in Himmelreich», взятая в обращении). Различают Р. однотемные и многотемные. Для формы Р. (особенно многотемного) типично разграничение на неск. разделов, иногда посредством каденций импровизац. характера (напр., в ричеркарах Кавацциони). В Р. определились черты, важные для формирования *фуги*: тонико-доминантовый ответ (на основе обычного для того времени мелодически нейтрального тематизма), попарный порядок вступления голосов. В 17 в. крупнейшими мастерами Р., максимально приблизившими его к фуге, были Я. П. Свелинк, Дж. Фрескобальди (у к-рого Р. достиг вершины своего развития), И. Я. Фробергер, И. Пахельбель. Эти мастера применяли термины «Р.» и «фуга» как почти идентичные. В целом для Р. (в соответствии с этимологией) более характерно использование сложных способов преобразования полифонич. темы (в частности, уменьшения и увеличения) и построение формы на основе сплошных имитаций (нередко стреттных) без интермедий. В этом отношении фуга C-dur из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха напоминает Р. В 18 в. Р. поглощается фугой и как самостоят. форма практически выходит из употребления. Последние выдающиеся образцы Р. принадлежат И. С. Баху (трёхгол. и шестигол. Р. из «Музыкального приношения»). После Баха среди произв. крупных мастеров Р. не встречается. В 20 в. к Р., как и к др. старинным жанрам, обращаются композиторы неоклассицистского направления, для к-рых Р. становится объектом стилизации. Таковы ричеркары Дж. Ф. Малипьеро (1926), Б. Мартину (1938), А. Казеллы (1932, 1942), Р. I и II из Кантаты И. Ф. Стравинского (1952). Р. названа финальная часть в соч. А. Пярта «Коллаж на тему BACH» (1964).

Лит.: Протопопов В. л., Ричеркар и канцона в XVI—XVII веках и их эволюция, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972; Петраш А., Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 14, Л., 1975; Winterfeld C. von, J. Gabrieli und sein Zeitalter, Tl 1—2, B., 1834; Wasielewski W. J. von, Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, B., 1878; Seiffert M., Weitzmann C. F., Geschichte der Klavier-Musik, Lpz., 1899; Körte O., Laute und Lauten-Musik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Lpz., 1901; Kinkeldey O., Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, Lpz., 1910; Frotscher G., Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkompositionen, B., 1935, ² Bd 1—2, B., 1959; Jeppesen K., Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento, Kph., 1943; Sutherland G., The Ricercari of J. Buus, «MQ», 1945, v. 31; Eggebrecht H. H., Terminus «Ricercar», «AfMW», 1952, Bd 9; Horsley J., The solo ricercar in diminution manuals: new light on early wind and string techniques, «Acta Musicologica», 1961, Bd 33.

Т. С. Кюрегян.

РИ́ЧЧИ (Ricci) Руджеро (р. 24 VII 1920, по уточнённым данным, Сан-Франциско) — амер. скрипач. Ученик Л. Персингера (занимался также у М. Пиастро и Г. Куленкампфа). Дебютировал в 10-летнем возрасте в Сан-Франциско концертом Ф. Мендельсона. С 1932 гастролировал во мн. странах, в 1957 совершил кругосветное конц. турне. В 1962 впервые выступал в СССР. Р. — скрипач виртуозного направления (блестяще исполнял произв. Н. Паганини). В конц. репертуаре Р.— классич. и совр. скрипичная музыка (сонаты Л. Бетховена, концерты Я. Сибелиуса, С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна и др.; был первым исполнителем концерта А. Хинастеры). *И. М. Ямпольский.*

РО́БСОН (Robeson) Поль (9 IV 1898, Принстон, шт. Нью-Джерси — 23 I 1976, Филадельфия) — амер. певец (бас), драм. актёр, обществ. деятель. Сын негр. священника. Окончил юридич. ф-т Колумбийского ун-та в Нью-Йорке (1923). С 1921 выступал как драм. актёр в амер. и англ. т-рах; приобрёл известность после исп. роли Джима Харриса в пьесе «У всех детей господа бога есть крылья» Ю. О'Нила (1924, т-р «Провинстаун», Нью-Йорк), лучшая драм. роль — Отелло (1930, т-р «Савой», Лондон). Как певец впервые выступил в 1925 с исп. негр. нар. песен и *спиричуэлов*. В 1926—28 совершил конц. турне по странам Европы, к-рое принесло Р.-певцу мировую известность. В 1930—1960-е гг. много гастролировал, в т. ч. в СССР (впервые в 1934). С 1933 снимался в кино. Обладал голосом красивого мягкого тембра, широкого диапазона; захватывал слушателей взволнованностью, искренностью, полнотой чувств, простотой исполнит. манеры. Пел, кроме негр., амер. нар. песен, песни испан. и нем. антифашистов (в т. ч. из репертуара Э. Буша), сов. композиторов Д. Д. Шостаковича, И. О. Дунаевского, Л. К. Книппера, Н. В. Богословского, И. И. Дзержинского и др., песни народов СССР (Р. исполнял свои программы более чем на 20 языках). Конц. деятельность Р., активного участника Движения сторонников мира, носила пропагандистский, публицистич. характер, выступления сопровождались непосредств. общением с публикой, увлечённым рассказом о поездках в Сов. Союз, о борьбе прогрессивных сил за мир во всём мире и пользовались огромным успехом у прогрессивной аудитории в США и др. странах. Р. был почётным профессором Моск. консерватории (1958), чл.-корр. АН ГДР (с 1965 при Академии иск-в ГДР существует архив, в к-ром собраны материалы о его жизни и творчестве), чл. Всемирного Совета Мира. Междунар. пр. Мира за исп. программы «Песни мира», Междунар. Ленинская пр. «За укрепление мира между народами» (1952). В Москве издан сб. «Поёт Поль Робсон» (М., 1965; 2-е, расширенное изд. 1968). Выпущено много грампластинок с записью исп. Р.



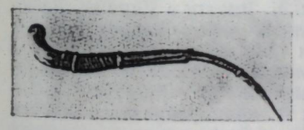
Лит. соч.: Here I stand, L., 1958 (в рус. пер.—Робсон П., На том я стою, М., 1958); Мысли артиста, «СМ», 1958, № 11.

Лит.: Горохов В., Робсон, М., 1952; Афиногенова А., Дневники и записные книжки, М., 1960, с. 203, 528; Кудров К., Певец борьбы, певец свободы, «Советская культура», 1973, 6 апреля; Robeson E. G., Paul Robeson, Negro, N. Y.—L., 1930; Seton M., Paul Robeson, L., [1958].

В. Н. Зарубин.

РОВИ́ЦКИЙ (Rowicki) Витольд (р. 26 II 1914, Таганрог)— польск. дирижёр, скрипач и педагог. Учился у А. Малявского (скрипка), М. Пиотровского и Б. Валек-Валевского (муз. теоретич. предметы) в Краковской консерватории, где с 1938 вёл класс скрипки. Как дирижёр дебютировал в 1933. Играл на скрипке в разл. польских оркестрах, выступал и как солист. В 1940—45 совершенствовался у З. Яхимецкого (муз.-теоретич. предметы и композиция) и у Р. Хиндемита (дирижирование). В 1945 организовал Большой симф. оркестр Польского радио в Катовицах, с к-рым работал до 1950 (до 1947 гл. дирижёр). В 1946 участвовал в создании Городского симфонического оркестра Варшавы. На его основе в 1950 организовал симф. оркестр Гос. филармонии в Варшаве (до 1955 и с 1958 худ. рук. и гл. дирижёр филармонии). В 1952—54 преподавал дирижирование в Варшавской консерватории. В 1958—61 возглавлял оркестр Нац. филармонии, к-рый под его руководством стал одним из лучших в Европе; гастролировал с ним в США и мн. европ. странах; неоднократно в СССР (впервые в 1959; выступал также с лучшими сов. оркестрами). Ясность исполнит. замыслов, целеустремлённость, энергичная манера дирижирования, точный, чёткий жест позволяют Р. легко устанавливать контакт с разл. оркестрами. Наряду с исп. классич. зап.-европ. музыки пропагандирует польскую, в т. ч. соч. К. Курпиньского, К. Шимановского, а также В. Лютославского, К. Сероцкого, К. Пендерецкого и др. совр. польск. композиторов (Р. постоянно участвует в фестивалях «Варшавская осень»); включает в программы и соч. С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича. Автор кантаты «Песнь борьбы и мира» («Pieśń walki i pokoju»), симф. соч., 2 концертов— для кларнета и для фагота с оркестром, струн. ансамблей, массовых песен, фортепьянных и скрипичных миниатюр.

РОГ (итал. corno, франц. cor, испан. cuerno)— духовой мундштучный муз. инструмент. Использовался повсеместно с древнейших времён как сигнальный инструмент. Изготовлялся из бивней или рогов животных.



Первоначально выполнял ритуальные функции, применялся охотниками (см. *Рог охотничий*), пастухами, сторожами, воинами. В эпоху позднего средневековья стал использоваться как муз. инструмент; на нём начали исполнять несложные мелодии. Р. делался с чашеобразным, затем воронкообразным мундштуком, с 16 в.— с игровыми отверстиями; нередко изготовлялся и из металла (см. *Цинк*, *Серпент*). Введение мундштука способствовало чистоте и ровности звучания. Появились Р. разл. формы — прямые, изогнутые или витые (свёрнуты в неск. оборотов). Многочисл. разновидности Р. послужили основой для формирования разл. типов дух. инструментов. Различные виды Р. применяются также народными музыкантами в Африке, Лат. Америке.

Н. А. Лисова.

РОГ ОХОТНИЧИЙ (итал. corno da caccia, франц. cor de chasse, нем. Jagdhorn)— духовой мундштучный муз. инструмент. Прямой предшественник валторны. Имел длинный кольцеобразно свитый (иногда в неск. оборотов) металлич. ствол без игровых отверстий с широким раструбом и глубокий воронкообразный мундштук. Использовался (в странах Европы) для подачи охотничьих сигналов. Ранние изображения относятся к кон. 14 в. Звукоряд Р. о. натуральный, звук резкий, сильный. В России в сер. 18 в. из усовершенствованных Р. о. были созданы рус. роговые оркестры.

Лит.: Левин С., Духовые музыкальные инструменты в истории музыкальной культуры, Л., 1973, с. 109.

РОГА́ЛЬ-ЛЕВИ́ЦКИЙ Дмитрий Романович [2 (14) VII 1898, Успенский прииск Якутской обл.— 17 XII 1962, Москва]— сов. музыковед, композитор, инструментовед и педагог. В 1925 окончил Моск. консерваторию по классу арфы у М. А. Корчинской и науч.-теоретич. отделение (занимался по теории музыки у Г. Э. Конюса, по инструментовке у С. Н. Василенко). В 1927—29 работал на этнографич. курсах при ГИМНе. В 1937—38 ред. Музгиза. В 1921—36 преподавал муз.-теоретич. предметы в Муз. уч-ще им. Гнесиных, одноврем. (в 1925—27) на Курсах им. И. Ф. Стравинского, в Муз. школе им. А. А. Ярошевского (1927—28). В 1932—37 и 1943—62 преподавал инструментовку в Моск. консерватории (с 1946 профессор, в 1956—62 зав. кафедрой); в 1943—46 рук. кафедры инструментовки на Воен. ф-те там же. В классе инструментовки Р.-Л. занимались Е. К. Голубев, А. Э. Спадавеккиа, А. И. Хачатурян, Т. Н. Хренников, Р. К. Щедрин, А. Я. Эшпай и др. Переложил для оркестра (в виде сюит) фп. произв. Ф. Листа (изд. 1932), А. Н. Скрябина (1933; пост. в виде балета «Скрябиниана», 1962, Большой т-р), Ф. Шопена (изд. 1947), С. В. Рахманинова, И. Альбениса (1949), пьесы из «Детского альбома» Чайковского. Им оркестрованы балеты «Смерч» Бера (1927, Большой т-р), «Тарас Бульба» Соловьёва-Седова (1941, там же), опера «Емельян Пугачёв» Коваля (1942, Пермский т-р). В инструментовке Р.-Л. исполняется «Интернационал». Сделал редакцию оперы «Мельник—колдун, обманщик и сват» Соколовского на текст Аблесимова (1927, Радио). Отредактировал и дополнил кн. «Практическое руководство по инструментовке» Э. Гиро (в пер. Г. Э. Конюса, М., 1892), перевёл и дополнил кн. «Техника современного оркестра» Ш. Видора (М., 1938). В 1929—35 провёл для радиослушателей цикл бесед об оркестре. Автор неопубликованных работ «Оркестр Скрябина», «Оркестр Танеева».

Соч.: Якутская народная песня, «Музыка и революция», 1926, № 10; Сергей Василенко и его альтовая соната, М., 1927; Вокальное творчество С. Н. Василенко, в кн.: Сергей Василенко. XXV лет музыкальной деятельности, М.—Л., 1927; Камерная музыка С. Н. Василенко, там же; Симфонические произведения С. Н. Василенко, там же; Концерт С. Е. Фейнберга, «Жизнь искусства», 1928, № 41; А. Габриэлян, «Жизнь искусства», 1929, № 14; La Littérature orchestrale dans l'URSS, «RM», 1929, Dec.; Инструменты современного оркестра, М.—Л., 1930; Оркестр Чайковского, «СМ», 1940, № 5—6; Творческий путь С. Н. Василенко. (К 75-летию со дня рождения), там же, 1947, № 2; Современный оркестр, т. 1—4, М., 1953—56; Беседы об оркестре, М., 1961; Игорь Федорович Стравинский и его балет «Петрушка». (Вступ. статья к изданию партитуры), М., 1962; Георгий Эдуардович Конюс, в кн.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, М., 1966, и др.

Лит.: Памяти ушедших, «СМ», 1963, № 3; Макаров Е. П., Дмитрий Романович Рогаль-Левицкий, в кн.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, М., 1966. *М. Ф. Леонова.*

РОГА́ЛЬСКИЙ (Rogalski) Теодор (11 IV 1901, Бухарест — 2 II 1954, Цюрих)— рум. композитор, дирижёр, педагог. Засл. деят. иск-в СРР (1953). В 1919—20 учился в Бухарестской консерватории у А. Кастальди (теория музыки, композиция) и Д. Куклина (история музыки). Совершенствовался в Лейпцигской консерватории (1920—23) по композиции и дирижированию у З. Карг-Элерта, затем в «Схола канторум» в Париже (1924—26) у В. д'Энди и у М. Равеля. В 1930—51 дирижёр симф. оркестра Бухарестского радио; в 1939—1944 муз. директор Рум. радиовещания. В 1950—54 гл. дирижёр Бухарестской филармонии и одноврем. профессор Бухарестской консерватории. Выступал как дирижёр во мн. странах, в т. ч. в СССР. В творчестве Р. преобладают симф. произв., в к-рых ярко проявляется народно-нац. начало. Среди соч.: 2 каприччо для оркестра (1932), 3 рум. танца для оркестра (1950), камерно-инстр. соч., в т. ч. струн. квартет (1925; пр. им. Дж. Энеску, 1926), 2 рум. танца для духовых, ударных и фп. в 4 руки (1926), баллады для голоса с оркестром на нар. тексты (о гайдуках) — «Яку Жиану», «Тома Алимош», «Миху-Младенец» («Mihu Copilul»; все — в 1940), пьесы для фп., для скрипки, песни.

Лит.: Gheciu R., Aspecte ale creației lui Theodor Rogalski, «Muzica», 1957, № 3; Vancea Z., Theodor Rogalski, там же, 1965, № 5.
Р. Э. Лейтес.

РОГОВО́Й ОРКЕ́СТР, роговая музыка,— оркестр, состоящий из усовершенствованных рус. охотничьих рогов. Создан в 1751 капельмейстером оркестра С. К. Нарышкина виртуозом-валторнистом Я. А. Марешем (1715—94), чехом по национальности. Вошедшие в Р. о. рога были изготовлены из листовой меди, имели конусообразную форму, широкую мензуру и параболически загнутый верхний конец ствола с впаянным в него мундштуком валторнового типа. Каждый рог издавал только один звук, высота к-рого соответствовала длине канала ствола. Поэтому рога делались разных размеров, по одному на каждый звук хроматич. гаммы. Т. о., Р. о. представлял собой как бы разобранный орган, на каждой из труб к-рого (в нек-рых случаях на 2—3 трубах) играл отд. исполнитель. От музыканта Р. о. требовалось умение считать длительные паузы и в нужный момент издать звук соответствующей продолжительности. Роговые партии писались на нелинованной бумаге (лишь впоследствии стали использовать нотацию), в заголовке партии указывался тон рога; длительности звуков обозначались общепринятым способом (целые ноты, четверти, восьмые, шестнадцатые и т. д.), паузы — условными знаками, границы тактов — точкой или запятой.

Вскоре по образцу Р. о. Мареша были созданы многочисл. оркестры. Первые Р. о. могли издавать звуки в объёме 2 октав, затем диапазон их расширился до $4^1/_2$ октавы. Самый низкий по тону рог (A_1) имел длину 2250 *мм*, самый высокий (d^3)— 95 *мм*. Рога в оркестре разделялись на группы: дискантовую (canto), альтовую, теноровую и басовую. В соответствии с этим музыканты во время исполнения выстраивались в 4 шеренги. Басовые рога больших размеров опирались на особые подставки — треноги. Впереди оркестра стоял дирижёр («уставщик»), к-рый взмахами рук и стуком палочки о пюпитр указывал ритм. Чтобы уравновесить звучность оркестра, рога высоких регистров (от теноровой D и до дискантового d) дублировались. Полный по составу Р. о. насчитывал 91 рог и до 40 и более исполнителей. В отд. оркестрах, принадлежащих высокопоставленным лицам, было до 200—300 инструментов и соответствующее число музыкантов. Р. о. обладал мощным и в то же время мягким, вибрирующим звуком, особенно эффектным при музицировании под открытым небом. Для экономии средств и ради сокращения числа исполнителей на рубеже 19 в. были сконструированы рога с клапанной механикой; они имели по три клапана и на каждом можно было извлечь 4 звука. В ансамбли таких инструментов входило иногда не более 7 человек. Репертуар Р. о. складывался гл. обр. из обработок рус. и укр. нар. песен, танцев, иногда ими исполнялись даже оперные увертюры и симфонии.

«Хор роговой музыки». С гравюры XVIII в.



Разучивание пьес требовало тяжёлого, изнурительного труда, поэтому для участия в Р. о. привлекались крепостные крестьяне или солдаты. Несмотря на значит. технич. трудности, музыканты Р. о. достигали высокого исполнит. мастерства. О роговой музыке сохранились многочисл. восторженные отзывы современников, в т. ч. М. В. Ломоносова, М. И. Глинки. В 1830-х гг. этот вид музицирования исчезает из муз. практики. Единичные попытки его возрождения успехом не увенчались.

Лит.: Гиприх И.-Х., Начало успеха и нынешнее состояние роговой музыки, пер. с нем., СПБ, 1796; Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 2, гл. 16 — Русская роговая музыка, М.—Л., 1928—29; Вертков К., Русская роговая музыка, Л.—М., 1948.
С. Я. Левин.

РО́ГОВЫ — новгородские мастера пения сер. 16 в., братья. Родом из Карелии. По историч. сведениям, основоположники школы моск. мастеров пения. Савва Р. был известен как педагог. Среди его учеников— распевщики Иван Нос, Фёдор Крестьянин, а также Стефан Голыш, к-рый развернул широкую педагогич. деятельность на севере России («ходил по градом и учил Усольскую страну»). Василий Р. славился как певец и композитор знаменных, демественных мелодий и троестрочного пения; с 1589 — Ростовский митрополит (в монашестве — Варлаам). Сохранилась его стихира на праздник вознесения «Взыде Бог в воскликновении» с надписью «Ино знамя Варламово» (без помет и признáков; хранится в Б-ке СССР им. В. И. Ленина в Москве, рукопись 17 в., фонд 178, № 766, лист 367).

Лит.: Ундольский В. М., Замечания для истории церковного пения в России, М., 1846; Титов А. А., Летопись о ростовских архиереях, СПБ, 1890; Успенский Н. Д., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ² 1971.
Н. Д. Успенский.

РОДЕ́ (правильнее Род, Rode) Жак Пьер Жозеф (16 II 1774, Бордо — 25 XI 1830, Шато-де-Бурбон, близ г. Дамазан) — франц. скрипач, педагог, композитор. Учился игре на скрипке в детстве у Ж. Фовеля Старшего, с 1787 — у Дж. Б. Виотти в Париже. Дебютировал в 1790 (исполнил в т-ре «Фейдо» концерт № 13 Виотти, к-рый был концертмейстером оркестра т-ра); позднее Р. стал концертмейстером вторых скрипок этого оркестра, затем солистом оркестра «Гранд-Опера» (до 1799). С 1790-х гг. концертировал в Париже и др. франц. городах (с особым успехом исполнял 5 скр. концертов Виотти). С 1794 гастролировал во Франции и др. странах Зап. Европы. В 1795—1802 был профессором по классу скрипки Парижской консерватории. Р. возглавлял (вместе с П. Байо и Р. Крейцером) т. н. парижскую скр. школу. Среди его учеников — Ф. Бём, Ш. Лафон. В 1800—02 был солистом придв. капеллы Наполеона. В кон. 1802 гастролировал с придв. франц. оперной труппой (возглавлявшейся Ф. А. Буальдьё) в Германии, Польше, в 1803—08 — в России. С 1804 Р.— придв. солист в Петербурге (это звание впервые было учреждено для Р.), концертировал также в Москве, играл в разл. ансамблях, был солистом оперного т-ра в Петербурге, одноврем. давал уроки, написал неск. скр. концертов, дуэтов, каватину и рондо на рус. темы. Рус. муз. культура оказала влияние на его творчество — в ряде произв. Р. использовал рус. нар. мелодии. В первом выступлении по возвращении в Париж исполнил сочинённый в Петербурге 10-й концерт, к-рый франц. публика встретила равнодушно, назвав «Ледяной Россией»; стиль игры Р. также больше не восхищал парижан, к-рых увлекала в те годы модная манера исполнения его ученика Лафона. В 1814—19 Р. жил в Берлине, возобновил выступления лишь в 1817, гастролировал в Германии и Австрии. Вернулся в Париж в 1819, однако в течение 9 лет не концертировал; в 1828 Р. дал последний, не имевший успеха концерт и полностью прекратил выступления из-за болезни.

Р. был одним из основателей франц. скр. школы 19 в., выдающимся скрипачом своего времени, обладавшим совершенной техникой и отличавшимся тонкостью и выразительностью исполнения (красоту звука, чистоту и изящество его игры отмечал П. Байо). Продолжал гл. обр. традиции Виотти (гл. тему 7-го, наиболее популярного концерта a-moll Р. заимствовал из его 22-го концерта), однако отошёл от героич. стиля и развивал сентиментально-романтич. направление в скр. исполнительстве. После 1808 его игра утратила внутр. энергию, технич. точность. Произв. Р. для скрипки, особенно концерты и вариации, пользовались большим успехом у исполнителей («Интродукцию и блестящие вариации» G-dur включали в свой репертуар не только скрипачи, но — как вокализ — и певицы А. Каталани, Г. Зонтаг, П. Виардо) и высоко ценились композиторами его времени. Л. Боккерини написал для Р. неск. концертов и ряд пьес, Л. Бетховен (выступал вместе с Р.) посв. ему «Романс» для скрипки с оркестром ор. 50, использовав интонации 2-й части его 7-го концерта, и написал для него 10-ю скр. сонату (по словам Бетховена, с учётом особенностей исполнит. стиля Р.). Сохранили значение в совр. педагогич. практике концерты Р., а также 24 каприса в форме этюдов в 24 тональностях для скрипки соло. Совм. с Байо и Крейцером он написал скр. школу («Méthode de violon», 1802; в рус. пер.— «Скрипичная метода», 1812), к-рая стала классич. уч. пособием для скрипачей 19 в.

Соч.: для инструмента с орк.— 13 концертов для скр., вариации для скрипки с орк. или струн. квартетом; к а м е р н о - и н с т р. а н с а м б л и — 24 дуэта для 2 скр., фантазии и вариации для скр. с фп., 13 струн. квартетов, в т. ч. 8 сонат для скр. в сопровождении струн. трио, и др.; 24 каприса в форме этюдов для скр. соло (24 Caprices en forme d'etudes dans les 24 tons de la gamme).

Лит.: П. Роде, [биография] «Пантеон», 1853, т. 11, кн. 10, с. 17—24; [Moser F.], Pierre Rode. Dédié à ses amis, B., 1831; Wasielewski W. J. von, Die Violine und ihre Meister, Lpz., 1869, ⁷1927; Pougin A., Notice sur Rode, violoniste français, P., 1874; Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923; Ahlgrimm H., Pierre Rode, W., 1929 (Diss.).
В. Ю. Григорьев.

РОДЖЕРС (Rodgers) Ричард (р. 28 VI 1902, Нью-Йорк) — амер. композитор. Чл. Нац. ин-та иск-в и лит-ры. Учился в Колумбийском ун-те (1919—21) и Ин-те муз. иск-ва в Нью-Йорке (1921—23). Занимал ряд руководящих должностей в разл. крупнейших муз.-обществ. организациях, в т. ч. был директором Амер. об-ва композиторов, авторов и издателей (1941—47 и 1960 — нач. 1970-х гг.). Р.— автор большого количества произв. Завоевал известность как один из крупнейших мастеров мьюзикла, а также автор песен. Мн. мьюзиклы Р. создал в сотрудничестве с либреттистами Л. Хартом (работал с ним в течение 18 лет), затем с О. Хаммерстайном, позднее— с С. Сондхаймом. Бродвейские т-ры почти ежегодно ставили по новому мьюзиклу Р.; нек-рые мьюзиклы посв. серьёзным проблемам, содержат драм. коллизии; многие экранизированы. Ряд произв. связан с вост. тематикой. В репертуар ведущих исполнителей «популярной музыки» постоянно входит более 50 его песен. Среди них— «Манхэттен», «Ты прекрасна» («Thou swell»), «Грустная девочка» («Little girl blue»), «Я никогда не думал об этом» («It never entered my mind»), «А могла бы быть тоже весна» («It might as well be spring»), «Потанцуем?» («Shall we dance?»), «Нежнейшие звуки» («The sweetest sounds»), «Взойди на любую вершину» («Climb ev'ry mountain»), «Пришла весна» («Spring is here»). Музыку Р. отличают тонкий вкус, большая выразительность, лиризм и юмор. Творчеству Р. посв. биографич. фильм «Слова и музыка» («Words and music»).

Соч.: мьюзиклы (все пост. в Нью-Йорке) — Подружка (The girl friend, 1926), Янки из Коннектикута (A Connecticut yankee, 1927), Парни из Сиракуз (The boys from Syracuse, 1938), Приятель Джо (Pal Joey, 1940), Оклахома! (1943; до 1970-х гг. 2248 спектаклей подряд, в т. ч. пост. в СССР), Карусель (Carousel, 1945), Allegro (1947), Южный Тихий Океан (South Pacific, 1948), Король и я (King and I, 1951; пост. 1246 спектаклей подряд), Я и Джульетта (Me and Juliet, 1953), Звуки музыки (Sounds of music, 1959; 1442 спектакля подряд), Долой условности (No strings, 1962), Я слышу ль вальс? (Do I hear a waltz?, 1965); песни; музыка к кинофильмам и телепостановкам.

Лит.: Taylor D., Some enchanted evenings. The story of Rodgers and Hammerstein, N. Y., 1953; Ewen D., Richard Rodgers, N. Y., 1957; Green S., The Rodgers and Hammerstein story, N. Y., 1963.
Дж. К. Михайлов.

РОДЗИ́НСКИЙ (Rodzinski) Артур (2 I 1892, Сплит— 27 XI 1958, Бостон)— амер. дирижёр. Учился в Академии музыки и сценич. иск-в в Вене у Э. Зауэра (фп.), Ф. Шрекера (композиция) и Ф. Шалька (дирижирование). Работал хор. и оперным дирижёром в т-рах Львова (1918—21) и Варшавы (1921—25), где дирижировал и филармонич. оркестром. С 1925 жил в США. Был ассистентом Л. Стоковского в симф. оркестре в Филадельфии (1926—29), а также возглавлял оперное и орк. отделения Муз. ин-та Кёртис. Руководил симф. оркестрами — Лос-Анджелесским (1929—33), Кливлендским (1933—43), Нью-Йоркским филармоническим (1943—47), Чикагским (1947—48; в Чикаго Р. поставил 2 спектакля в «Лирической опере» в 1958). В 1937 ассистент А. Тосканини в симф. оркестре Нац. радиовещат. компании (NBC). В 1948—58 жил в Риме. Гастролировал с лучшими симф. оркестрами Сев. и Юж. Америки и Европы, участвовал в Зальцбургских фестивалях (с 1936), дирижировал заруб. премьерой оперы «Война и мир» С. С. Прокофьева на «Майском фестивале» во Флоренции (1953). Р. умел полностью подчинять своей воле оркестр (был иногда чрезмерно властен). Ввёл в амер. конц. программы орк. фрагменты из опер (из «Парсифаля» Вагнера, «Электры» Штрауса и др.). В огромном репертуаре Р.— гл. обр. произв. поздних нем. романтиков, соч. Г. Берлиоза, К. Дебюсси, М. Равеля, а также П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского. Был пропагандистом творчества Д. Д. Шостаковича; пост. его оперу «Леди Макбет Мценского уезда» в Кливленде (1935).

Лит.: Современные дирижёры, сост. Л. Григорьев и Я. Платек, М., 1969; Brook D., International gallery of conductors, L., 1951, p. 159—64.
Г. Я. Юдин.
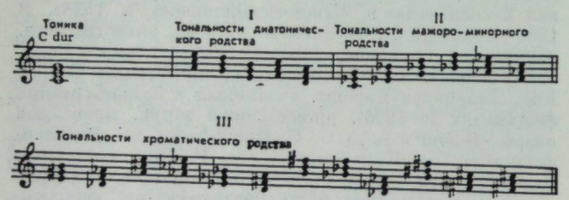
РОДО́Н (наст. фам.— Габель) Виктор Иванович [20 V (1 VI) 1843 — 9 (21) VI 1892, Одесса, похоронен в Москве] — рус. артист опереттты. В 1867—76 работал в Киевской драм. труппе, затем в опереточной труппе моск. «Артистич. кружка» под рук. М. В. Лентовского. В 1886 к Р. перешла антреприза «Нового театра». В 1889—92 был в труппе т-ра «Парадиз» (Москва). Р.— родоначальник рус. опереточных комиков, завоевал огромную популярность. Обладал небольшим, но приятным голосом, музыкальностью, сценич. темпераментом и острым (до эксцентриады) чувством юмора. Его коронными номерами были злободневные куплеты. Являлся мастером импровизации. Лучшие роли: Калхас, Губернатор, Бобеш («Прекрасная Елена», «Перикола», «Синяя Борода» Оффенбаха), Генерал, Доронно («Фатиница», «Донна Жуанита» Зуппе), Оллендорф («Нищий студент» Миллёкера) и др.

Лит.: Янковский М., Оперетта, Л.—М., 1937; Яронг., О любимом жанре, М., 1960, ²1963.
А. Р. Владимирская.
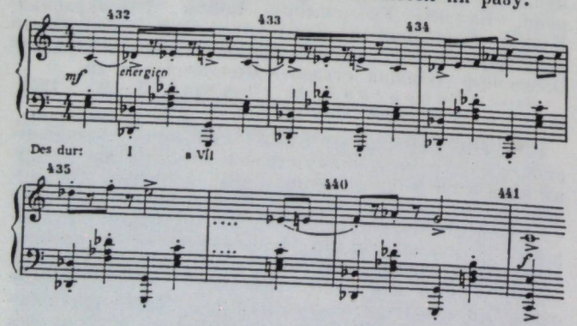
РОДСТВО́ ТОНА́ЛЬНОСТЕЙ — близость тональностей, определяемая количеством и значимостью общих им элементов (звуков, интервалов, аккордов). Тональная система эволюционирует, поэтому состав элементов тональности (звукоступенный, интервальный, аккордовый, функциональный) не остаётся тем же самым, Р. т. не есть нечто абсолютное и неизменное. Принцип Р. т., верный для одной тональной системы, может оказаться недействительным для другой. Многочисленность систем Р. т. в истории учений о гармонии (А. Б. Маркс, Э. Прout, Х. Риман, А. Шёнберг, Э. Лендваи, П. Хиндемит, Н. А. Римский-Корсаков, Б. Л. Яворский, Г. Л. Катуар, Л. М. Рудольф, авторы «бригадного учебника» И. В. Способин и А. Ф. Мутли,

О. Л. и С. С. Скребковы, Ю. Н. Тюлин и Н. Г. Привано, Р. С. Таубе, М. А. Иглицкий и др.) в конечном счёте отражает развитие тональной системы.

Для музыки 18—19 вв. наиболее подходящей, хотя и не безупречной, является систематика Р. т., изложенная в учебнике гармонии Н. А. Римского-Корсакова. Близкими тональностями (или находящимися в 1-й степени родства) считаются те шесть, тонич. трезвучия к-рых находятся на ступенях данной тональности (натурального и гармонич. лада). Напр., к C-dur близкородственными будут a-moll, G-dur, e-moll, F-dur, d-moll и f-moll. Прочие, далёкие тональности находятся соответственно во 2-й и 3-й степени родства. По И. В. Способину, система Р. т. основывается на том, объединимы ли тональности общей тоникой того или др. наклонения. В результате тональности делятся на три группы: I — диатонич. родства, II — мажоро-минорного родства, III — хроматич. родства, напр. к C-dur:



В совр. музыке структура тональности изменилась; утратив прежние ограничения, она во многом стала индивидуализированной. Поэтому системы Р. т., касающиеся прошлого, не отражают многообразия Р. т. в совр. музыке. Обусловленные акустич. родством звуков квинтовые и терцовые отношения сохраняют значение и в совр. гармонии. Тем не менее во мн. случаях Р. т. связано прежде всего с комплексом представленных в структуре данной тональности гармонич. элементов. В результате реально функционирующие отношения тональной близости или отдалённости могут оказаться совсем иными. Так, если, напр., в составе тональности h-moll есть гармонии V низкой и II низкой ступеней (с осн. тонами f и c), то благодаря этому к h-moll может оказаться близкородственной тональность f-moll (см. 2-ю часть 9-й симфонии Шостаковича). В теме охотников (Des-dur) из симф. сказки С. С. Прокофьева «Петя и волк» вследствие индивидуализированной структуры тональности (в ней даны только I ступень и «прокофьевская доминанта» — VII высокая) тоника полутоном ниже (C-dur) оказывается много более близкой, чем традиционная доминанта V ступени (As-dur), гармония к-рой в теме не появляется ни разу.



Лит.: Должанский А. Н., О ладовой основе сочинений Шостаковича, «СМ», 1947, № 4, [2] в сб.: Черты стиля Д. Шостаковича, М., 1962; Мутли А. Ф., О модуляции. К вопросу о развитии учения Н. А. Римского-Корсакова о сродстве тональностей, М.—Л., 1948; Таубе Р. С., О системах тонального родства, «Научно-методические записки Саратовской консерватории», вып. 3, 1959; Слонимский С. М., Симфонии Прокофьева, М.—Л., 1969; Скорик М. М., Ладовая система С. Прокофьева, К., 1969; Способин И. В., Лекции по курсу гармонии, М., 1969; Тиф тикиди Н. Ф., Теория одноступеновой и тональной хроматической систем, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1970; Мазель Л. А., Проблемы классической гармонии, М., 1972; Иглицкий М., Родство тональностей и задача об отыскании модуляционных планов, в сб.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2, М., 1973; Рукавишников В. Н., Некоторые дополнения и уточнения системы тонального родства Н. А. Римского-Корсакова и возможные пути её развития, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 3, М., 1975. См. также лит. при ст. *Гармония*.
Ю. Н. Холопов.

РОДЫГИН Евгений Павлович (р. 16 II 1925, г. Чусовой Пермской обл.)— сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1973). Окончил Уральскую консерваторию в 1948 по классу фп. у О. К. Эйгеса и в 1950 по классу композиции у В. Н. Трамбицкого. В 1950—56 руководитель муз. группы, затем зав. муз. частью Уральского рус. нар. хора. Автор мн. популярных песен на слова сов. поэтов.

Соч.: оперетта Рассвет над Иртышом (1960, Омский т-р муз. комедии); муз. комедии — Простор широкий (1961, Свердловский т-р муз. комедии), Счастье трудных дорог (1963, Омский т-р муз. комедии); кантата Поэма о слепом баянисте (сл. А. А. Суркова, 1950); песни для хора, в т. ч. Как у дедушки Петра (слова народные, 1951), Слава партии (сл. Е. Е. Хоринской, 1952), Вдали мне песня слышится (сл. Я. З. Шведова, 1953), Уральская рябинушка (сл. М. М. Пилипенко, 1953), Едут новосёлы (сл. Н. Солохиной, 1954), Куда бежишь, тропинка милая (сл. А. И. Пришельца, 1955), Вперёд, молодёжь (сл. И. И. Тарабукина, 1957), Звёздочка тучку задела, Я — человек среди людей (обе на сл. В. И. Радкевича, 1977); песни для голоса с фп. или в сопровождении баяна — У границы (сл. Н. Ф. Карташова, 1955), Шла по берегу девчонка (сл. Б. В. Ширшова, 1956), Свердловский вальс (сл. Ю. И. Мячина, 1957); для квартета баянов — фантазии: на тему Ракоци-марша (1952), на мотивы польских нар. песен (1953), на уральские темы (1955); музыка к драм. спектаклям — «Размолвка» Ю. И. Мячина (1955), «Чудесный сплав» В. М. Киршона (1956), «С новым счастьем» М. А. Светлова (1957).

Лит.: Манжора Б. Г., Песни Евгения Родыгина, «СМ», 1957, № 3; его же, Государственный Уральский русский народный хор, Свердловск, 1958; Сокольская Ж., Сила песни, «СМ», 1964, № 1.
М. Ф. Леонова.

РОЖА́ВСКАЯ Юдифь Григорьевна (р. 12 XI 1923, Киев) — сов. композитор. В 1946 окончила Киевскую консерваторию по классу фп. у Е. М. Сливака, в 1947—по классу композиции у М. А. Гозенпуда, в 1951 — аспирантуру (фп., рук. Е. М. Сливак). Во время Великой Отечеств. войны 1941—45 участник фронтовых конц. бригад.

Соч.: опера (детская) Казка про загублений час (Сказка о потерянном времени, 1971, Киевский т-р оперы и балета), балет Королевство кривых зеркал (1966, там же); для солиста, чтеца и орк. — сюита Снегурочка (1955); для солистов, хора и орк.— 2-я часть коллективной кантаты Моя Радянська Україна (1952), 3-я часть коллективной кантаты Слава жінкам-трудівницям (1950); для орк.— симф. поэма Днепр (1956); концерт для фп. с орк. (1946); фантазия для орк. нар. инструментов (1949); для голоса с фп. — романсы (более 50), в т. ч. цикл Моя любовь (на сл. В. Н. Сосоры), Мудрость (на сл. В. А. Коротича), 4 романса на сл. А. А. Ахматовой (1967), 5 циклов песен для детей; песни (св. 100), в т. ч. Планета рассветов, Завет отца, Летят, будто чайки... и др.; музыка для драм. т-ра, кино, радиопостановок.
И. Н. Сидоренко.

РОЖДЕ́СТВЕНСКАЯ Наталья Петровна [р. 24 IV (7 V) 1900, Нижний Новгород, ныне Горький] — сов. певица (сопрано). Нар. арт. РСФСР (1947). В 1929 окончила ГИТИС (училась у С. И. Друзякиной и А. Б. Хессина). Конц. деятельность начала в 1926. В 1929—60 солистка Всесоюзного радио. Обладая широким художеств. кругозором, Р. уделяла внимание преим. камерному исполнительству. Наряду с рус. и заруб. классикой пропагандировала соч. сов. композиторов — Ан. Н. Александрова, Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, В. В. Нечаева, С. Е. Фейнберга и др. Участвовала в конц. исп. опер. Партии: Графиня («Свадьба Фигаро»), Донна Анна («Дон Жуан»), Миньон («Миньон»), Манон Леско («Манон Леско» Пуччини), Донна Анна («Каменный гость»), Франческа («Франческа да Римини» Рахманинова), Наталья («Опричник»), Этери; Бэла («Бэла» Александрова), Наталья («Тихий Дон»), Феврония (грамзапись фирмы «Шан дю монд» в Париже, 1963, удостоена «Гран при»). Исполнение Р. отличалось стилистич. тонкостью, интеллектуальной углублённостью. Перевела на рус. яз. либретто опер «Дитя и волшебство», «Испанский час» Равеля, «Арабелла» Р. Штрауса, «Человеческий голос» Пуленка, «Умница» Орфа, «Похождения повесы» И. Ф. Стравинского и др. Чл. жюри мн. всесоюзных и междунар. вок. конкурсов.

Лит.: Сокольский М., Домик в Нижнем, «СМ», 1970, № 10.
М. М. Яковлев.

РОЖДЕ́СТВЕНСКИЙ Геннадий Николаевич (р. 4 V 1931, Москва) — сов. дирижёр. Нар. арт. СССР (1976). В 1954 окончил Моск. консерваторию по классу дирижирования у Н. П. Аносова, фп.— у Л. Н. Оборина. В 1951—60 дирижёр, в 1965—70 гл. дирижёр Большого т-ра. В 1961—74 гл. дирижёр и худ. рук. Большого симф. оркестра Всесоюзного радио и телевидения. В 1974—77 гл. дирижёр Стокгольмской филармонии, с 1978— оркестра «Би Би Си» (Лондон). С 1974 гл. дирижёр Моск. муз. камерного т-ра. С 1976 проф. Моск. консерватории. В репертуаре Р. наряду с классикой широко представлены произв. совр. зап.-европ. композиторов (П. Хиндемита, А. Шёнберга, А. Берга, Б. Мартину, Ф. Пуленка, Д. Мийо, А. Онеггера и др.). Активный пропагандист соч. сов. авторов, прежде всего С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. На основе музыки Прокофьева к спектаклям «Евгений Онегин», «Борис Годунов» и фильму «Пиковая дама» Р. создал орк. сюиту «Пушкиниана» (1961). Под упр. Р. состоялись премьеры ряда произв. Р. К. Щедрина, К. С. Хачатуряна и др. Р.— один из крупнейших совр. дирижёров. Его исполнение отличается сочетанием интеллектуальной глубины с яркой артистич. эмоциональностью, отточенностью проф. техники, ювелирной отделкой деталей. На сцене Большого т-ра дирижировал операми и балетами. Ленинская пр. (1970, за участие в пост. балета «Спартак» Хачатуряна, Большой т-р). Почётный чл. Швед. корол. академии (1975). За грамзапись всех симфоний С. С. Прокофьева диплом Академии Шарля Кро в Париже (1969), «Гран при» фирмы «Шан дю монд» за мн. записи. Автор книг «Дирижёрская аппликатура» (Л., 1974), «Мысли о музыке» (М., 1975).



Лит.: Рацер Е., Эскиз портрета, «СМ», 1964, № 1; Григорьев Л., Платек Я., Верность музыке, «МЖ», 1967, № 12.
М. М. Яковлев.

«РОЖЕ́» («Roger») — муз. издательство в Амстердаме. Основано Этьеном Роже (1665, Кан — начало июля 1722, Амстердам) в нояб. 1695 совм. с де Лормом (в 1697 вышел из фирмы). С 1717 компаньоном Роже был муж его дочери Мишель Шарль Ле Сен, к-рый возглавил издательство после его смерти. Роже усовершенствовал нотопечатание, введя более чёткие и ясные нотные знаки и большие, чем прежде, форматы изданий. Каталог фирмы в 1702 насчитывал более 200 названий, в 1716 — более 400. Фирма издала соч. мн. итал., франц., нем., англ. и нидерл. композиторов, осуществила переиздание всех произв. А. Корелли. В сер. 18 в., вскоре после смерти Ле Сена (1743), она прекратила существование.

РОЖЕ́-ДЮКА́С (Roger-Ducasse) Жан Жюль Эмабль (18 IV 1873, Бордо — 19 VII 1954, Ле-Тайан-Медок, близ Бордо, деп. Жиронда)— франц. композитор, пианист, педагог. С 1892 учился в Парижской консерватории у Г. Форе (композиция), А. Жедальжа (контрапункт), Э. Пессара (гармония), Ш. Берио (фп.). В 1902 удостоен 2-й Большой Римской пр. (за кантату «Альцион»). В 1909—14 был активным участником Независимого муз. об-ва (осн. 1909). В 1909—35 инспектор классов пения, затем генеральный инспектор музыки в школах Парижа. С 1935 профессор Парижской консерватории; среди его учеников — П. Висмер, Ж. Ален, Ж. Л. Мартине. С 1945 жил в Бордо. Благодаря «Концертам А. Зилоти» (1909—14) произв. Р.-Д. приобрели известность и получили признание в муз. кругах Петербурга. По заказу Мариинского т-ра (для М. М. Фокина) им написана лирич. мимодрама «Орфей» (1913; посв. А. И. Зилоти; в 1914 фрагменты прозвучали в Петербурге в конц. исполнении под упр. Зилоти, в 1926 пост. полностью на сцене «Гранд-Опера»). В ранних произв. Р.-Д. сказалось влияние Г. Форе (посвящённый ему 1-й струн. квартет получил высокую оценку современников). Позднее на творч. развитие композитора во многом повлияла эстетика импрессионизма. Музыке Р.-Д. присущи лирич. мелодизм, изысканность оркестровки, красочная гармония сочетается в ней с контрапунктич. техникой, романтич. непосредственность высказывания — с классич. стройностью формы. Автор многих фп. произв.; в них нашли выражение тяготение к полифонич. формам, мастерство и изобретательность в области фп. фактуры («Виртуозные этюды», 1916; написаны для М. Лонг). Р.-Д. принадлежат мн. работы учебно-методич. характера, в т. ч. фп. упражнения, этюды для начинающих (3 тетради), сольфеджио (изд. 1907, 3-е изд. 1933), учебник муз. диктанта (изд. 1910, 2-е изд. 1937). Р.-Д завершил 2 соч. К. Дебюсси — Рапсодию для саксофона с оркестром (изд. 1919) и 2 фрагмента из музыки к спектаклю «Король Лир».

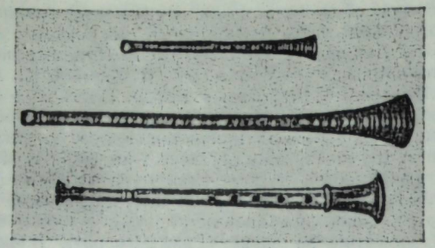
Соч.: комич. опера — Кантериль (1931, Париж, «Опера комик»); лирич. мимодрама — Орфей (1913); для хора с орк. — поэма-кантата В саду Маргариты (An jardin de Marguerite, 1905), поэмы Сарабанда (1910), Улисс и сирены (с жен. хором, 1937); скерцо Весёлая игра в верёвочку (Le joli jeu de furet, для солистов и детского хора, 1920); для орк.— Французская сюита (1909), Балетная прелюдия (1910), Маленькая сюита (1911, перелож. соч. для фп. в 4 руки), Французский марш (1920), Весенний ноктюрн (1919), поэма Эпиталама (1923), Симфоническая поэма на имя Г. Форе (1923), Зимний ноктюрн (1931); Забавные [шуточные] вариации на серьёзную тему (Variations plaisantes sur un thème grave) для арфы с орк. (1909); камерно-инстр. ансамбли — фп. трио, трио для гобоя, кларнета и фагота, 2 струн. квартета (1909, 1953), фп. квартет (1912); для фп.— 6 прелюдий (1907), Вариации на хорал (1915), 3 баркаролы, эскизы, экспромт, рондо; Маленькая сюита (в 4 руки, 1897) и др.; соната и пьесы для скр. соло, пьесы для влч. соло и др.; хоры, в т. ч. — К первым лучам зари (Aux premières clartés de l'aube), Мадригал (на сл. Мольера, 1925), детские и женские хоры с органом, романсы.

Лит.: А. И. Зилоти. 1863—1945. Воспоминания и письма, Л., 1963; Н. Я. Мясковский, Статьи, письма, воспоминания, т. 2, М., 1960, [2] под назв.: Н.Я. Мясковский, Собрание материалов, 1964; Шнеерсон Г., Французская музыка XX в., М., 1964, [2] 1970, с. 136—39; Ceillier L., Roger-Ducasse, le musicien, l'œuvre, P., 1920; Coeuroy A., La musique française moderne, P., 1922, [2] 1924; Bruyr J., L'Écran des musiciens, P., 1930; Chamfray C., Roger-Ducasse, [Nekrolog], «Le Guide du Concert», 1954, 24 Sept.; Catalogue de l'œuvre de Roger-Ducasse, Bordeaux, 1955.
А. Т. Тевосян.

РОЖЕ́ЧНИКИ — исполнители на рус. пастушьих рожках (см. *Рожок*). Игра на этих инструментах издавна была распространена среди пастухов. Встречались и ансамбли («хоры») Р., сопровождавшие пение, а также исполнявшие самостоятельно песни и инстр. пьесы. Типичные составы ансамблей — 3—4 рожка. В кон. 19 — нач. 20 вв. известность в России и за рубежом (выступали на междунар. Парижской выставке 1884) приобрели ансамбли Р. под упр. Н. В. Кондратьева и Н. Корзинова, позднее П. Г. и Н. Г. Пахаревых (бр. Бахаревых) и А. В. Сулимова. Коллектив Кондратьева отличался высоким исполнительским мастерством. В основе многоголосия хора Р.— подголосочная полифония протяжной и плясовой русской народной песни.

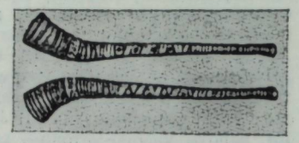
Лит.: Смирнов Б., Искусство владимирских рожечников, М., 1959; Вертков К., Русские народные музыкальные инструменты, Л., 1975, с. 148—53.
Н. А. Лисова.

РОЖО́К. 1) Часть назв. разл. дух. инструментов, напр. *рожок английский*, *рожок почтовый* и др. 2) **Рус.**



Рожки ансамблевые: дискантовый («визгунок»); басовый; рожок усовершенствованный в 1900-е гг. (внизу).

нар. мундштучный (см. *Мундштук*) инструмент, называемый также Р. пастушьим. Изготовляется из берёзы, клёна, пальмы или можжевельника. Имеет конич. ствол, заканчивающийся раструбом, с 6 игровыми отверстиями. Мундштук в виде небольшого углубления вырезается в верхнем конце ствола. Существуют дискантовые (малые), т. н. визгунки (длина 320—360 *мм*), т. н. полубаски и басовые (длина ок. 600—800 *мм*). Осн. звукоряд диатонич., в пределах септимы; путём передувания он расширяется до 1,5 октавы. Звук довольно сильный, но мягкий. Как муз. инструменты Р. использовались преим. в Тверской и Владимирской губ., где в 18 в. выдвинулись искусные мастера игры, т. н. *рожечники*. На Р. исполняют сигнальные наигрыши, песни, танцы, сопровождают хор. пение. Традиции игры на Р. сохранились во Владимирской, Ивановской и Костромской обл. Разл. Р. входят в нек-рые совр. оркестры и ансамбли рус. нар. инструментов.



Лит.: Смирнов Б., Искусство владимирских рожечников, М., 1959, ²1965; Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975; Вертков К., Русские народные музыкальные инструменты, Л., 1975, с. 69, 151. *Н. А. Лисова.*

РОЖО́К АНГЛИ́ЙСКИЙ (неправильный перевод франц. cor anglé, букв. — согнутый под углом рог: ошибка из-за смешения одинаково звучащих франц. слов anglais — английский и anglé — согнутый под углом; англ. English horn, нем. englisch Horn)— духовой язычковый муз. инструмент. Разновидность *гобоя* — увеличенный альтовый гобой в строе F. Происходит от альтово-теноровых разновидностей предшественников гобоя. Под назв. «охотничьего» гобоя (oboe di caccia) появился в нач. 18 в., широко применялся И. С. Бахом и его современниками. Во 2-й пол. 18 в. почти полностью исчез из орк. практики, сохранившись лишь в «малых» симф. жанрах (напр., в серенадах, дивертисментах у В. А. Моцарта). Вновь стал широко использоваться в 19 в. под назв. Р. а. (corno inglese) в соч. Дж. Мейербера, Г. Берлиоза и др. романтиков. Ранние образцы имели серповидную или коленчатую изогнутую форму. Ок. 1820 — 30-х гг. Триебер и А. Бро сконструировали в Париже прямой Р. а. Аппликатура та же, что у гобоя. Диапазон — e—a^2 или b^2. Тембр Р. а. более густой, полный и мягкий, чем у гобоя.

Лит.: Левин С., Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, Л., 1973, с. 149—50; Baines A., Woodwind instruments and their history, L., 1956. *Н. А. Лисова.*

РОЖО́К ПАСТУ́ШИЙ — рус. нар. духовой мундштучный инструмент, см. *Рожок* 2).

РОЖО́К ПОЧТО́ВЫЙ — духовой мундштучный муз. инструмент. Имел конич. ствол, обычно без *вентилей* или *клапанов*. С 16 в. использовался в европ. странах для оповещения о прибытии конной почты. Изготовлялся из металла. Формы Р. п. разнообразны—кольцеобразно свёрнутая, серпообразная, позднее — прямая; Р. п.— предшественник корнет-а-пистона и нек-рых др. дух. мундштучных инструментов. Вышел из употребления.

Лит.: Thieme K., Zur Geschichte des Posthorns, в кн.: Gumbert F., Posthorn-schule und Posthorn-Taschenliederbuch, Lpz., 1903.

РО́ЗА (Rosa) Сальваторе (20 VI или 21 VII 1615, Аренелла, близ Неаполя—15 III 1673, Рим)— итал. художник, поэт, музыкант. С 1639 жил в Риме, в 1640—49 работал при дворе Медичи во Флоренции, затем до конца жизни — снова в Риме. Хорошо играл на лютне. Р. принадлежат тексты неск. од и кантат М. А. Чести и Бандини. Одна из его 7 лит. сатир (первая — ок. 1640) подвергает критике совр. ему церк. музыку. Англ. музыковед Ч. Бёрни в «Истории музыки» (т. 4) ошибочно приписал Р. 8 кантат (рукоп.) и 18 канцонетт (рукоп. хранится в Ин-те археологии и истории иск-ва при Римском ун-те), принадлежащие Чести, Дж. Б. Бонончини, А. Скарлатти. Личность Р. привлекала музыкантов яркой, разносторонней художеств. одарённостью. Ф. Лист написал фп. пьесу «Канцонетта Сальваторе Розы» («Годы странствий», тетрадь 2, № 3, 1849), А. К. Гомис — оперу «Сальваторе Роза» (1874).

Лит.: Burney Ch., A general history of music, v. 3—4, L., 1789, то же, v. 2, N. Y., 1957, p. 126, 621, 626; Arienzo N. d', Salvatore Rosa e lo stile monodico da camera, «RMI», 1894, v. 1; Walker F., Salvatore Rosa and music, «The monthly musical record», 1949, v. 79, Oct., 1950, v. 80, Jan. — Feb.; Schlitzer F., A letter from Cesti to Salvator Rosa, там же, 1954, v. 84, July—August, p. 150—52. *Г. С. Скудина.*

РО́ЗАНОВ Александр Семёнович [р. 29 X(11 XI) 1910, Петербург]— сов. музыковед и композитор. Кандидат искусствоведения (1971). В 1931 окончил Ленингр. консерваторию по классу фп. у Л. В. Николаева и композиции — у В. П. Калафати. Основной круг интересов Р.— муз. культура 18 в. и 1-й пол. 19 в. Автор муз.-историч. исследований, текстологических работ и публикаций. Р. восстановил отдельные сочинения Д. С. Бортнянского, впервые опубликовал произв. нек-рых рус. композиторов 18—19 вв.—Н. П. Яхонтова, А. С. Гуссаковского и др., ряд писем зарубежных деятелей иск-ва, в т. ч. Г. Берлиоза, Ф. Листа, Ж. Санд, П. Виардо. Ред. академического издания «М. И. Глинка. Литературные произведения и переписка» (т. II Б, сост. 1977) сб.: «Г. А. Ларош. Избранные статьи» (вып. 4, 1977). За создание монографии «Полина Виардо-Гарсиа» избран почётным чл. франц. лит. об-ва «Ассоциация И. Тургенева, М. Малибран и П. Виардо». Автор муз. пропав., в т. ч. опер для детей — «Весёлый портняжка» (1939), «Серёжа Костриков» (1940), концерта для фп. с орк. (1949), сюиты для 2 фп. (1951), сонаты для скр. и фп. (1952), песен, романсов, фп. пьес и песен для детей, обр. нар. песен.

Соч.: Композитор Н. П. Яхонтов, в сб.: Муз. наследство, т. 1, М., 1962; Письма Г. Берлиоза, Г. Бюлова, Л. Делиба, А. Казеллы и др., в сб.: Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов, Л., 1967; Полина Виардо. Письма к М. Ю. Виельгорскому, в сб.: Муз. наследство, т. 2, М., 1968; Неизданные и забытые произведения А. С. Гуссаковского и Н. Н. Лодыженского, там же; Полина Виардо-Гарсиа, Л., 1969, ² 1973; «Празднество сеньёра» — опера Д. С. Бортнянского, в сб.: Муз. наследство, т. 3, М., 1970; Д. С. Бортнянский. Опера «Сокол» (публикация, исследование и комментарии), в серии «Памятники рус. муз. искусства», вып. 5, М., 1975; Новое об Алябьеве, «МЖ», 1975, № 10; Музыкальный Павловск, Л., 1977. *О. Е. Левашёва.*

РО́ЗАНОВ Сергей Васильевич [23 VI (5 VII) 1870, Рязань — 31 VIII 1937, Москва]— сов. кларнетист, педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1934). В 1890 окончил Моск. консерваторию по классу кларнета у Ф. К. Циммермана. В 1891—94 играл в оркестрах моск. оперных т-ров. В 1894—1929 артист оркестра Большого т-ра (с 1897 первый кларнетист); одноврем. в качестве солиста принимал участие в симф. концертах, выступал в камерных ансамблях. Был одним из организаторов Первого симф. ансамбля без дирижёра

(«Персимфанс») и его участником в 1922—32. В 1916—37 проф. Моск. консерватории (в 1931—35 зав. кафедрой дух. инструментов), читал курс лекций по методике преподавания игры на дух. инструментах. Р. был блестящим солистом-виртуозом, игра к-рого отличалась редким по красоте и теплоте тембра звуком, а также выдающимся ансамблистом. Глава моск. школы игры на кларнете, он воспитал плеяду талантливых учеников (А. В. Володин, А. А. Александров, И. Н. Майоров, А. Г. Семёнов, А. Л. Штарк и др.). В 1905 усовершенствовал клапанный механизм кларнета. Участвовал в разработке новых моделей кларнета, содействовал развитию отечеств. производства дух. инструментов. Автор брошюры «Основы методики преподавания игры на духовых инструментах» (М., 1935, ² 1938), «Школы игры на кларнете» (М., 1940, ⁷ 1968), «Упражнений для развития техники на кларнете» (тетради 1—2, М., 1928, ²1951). Ему принадлежат также мн. транскрипции для кларнета произв. зап.-европ. и рус. композиторов. *И. М. Ямпольский.*

РО́ЗАНОВА-НЕЧА́ЕВА Александра Александровна [8(20) XI 1876, Дрезден — 9 I 1942, Ленинград] — сов. пианистка и педагог. В 1888—94 обучалась игре на фп. под рук. М. А. Балакирева. В 1899 окончила Петерб. консерваторию по классу фп. у С. А. Малозёмовой. Позднее в Париже пользовалась советами П. Видаля и Б. Сельва. В 1899—1929 преподавала игру на фп. в Петерб. (Ленингр.) консерватории (с 1923 профессор). Среди её учеников — Н. О. Голубовская, И. О. Гутерман, Н. А. Морозова, К. М. Селихович, В. Н. Фрейман, Д. Д. Шостакович. Участвовала в квартетных собраниях и концертах Петерб. отделения РМО (как солистка и в ансамбле с А. В. Вержбиловичем), Об-ва друзей камерной музыки, Павловского вокзала. Гастролировала за рубежом. *А. С. Розанов.*

РОЗВО́Д (церк.-слав.), развод,— расшифровка «тайнозамкненного», сокращённо записанного особыми знаками участка мелодии *знаменного распева* (напр., *фиты*) с помощью обычной знаменной нотации. Р. появился на рубеже 16—17 вв., когда количество зашифрованных записей очень выросло, а обозначения зашифровки стали такими, что певцам было трудно опознавать скрытый за ними мотив. Чтобы помочь певцам, зашифрованные мотивы начали выписывать на полях соответствующих листов книги обычными знаменами. В 17 в. появились сборники «тайнозамкненных» мотивов и их Р.—фитники.

Лит. см. при ст. *Фита.*

РОЗЕ́НОВ Эмилий Карлович [15 (27) X 1861, Париж—17 VI 1935, Москва]— сов. музыковед, пианист, композитор. Окончил в 1884 математич. ф-т Моск. ун-та, в 1889 — Моск. консерваторию по классу фп. у В. И. Сафонова (занимался также у Г. А. Ларош и А. С. Аренского). Выступал как пианист и муз. критик. В 1906—16 преподавал игру на фп. в Моск. консерватории. В 1902 участвовал в создании «Муз.-науч. общества», в 1909 стал одним из учредителей об-ва «Муз.-теоретич. библиотека» в Москве (организовал при нём фп.-педагогич. секцию; библиотекарь об-ва). Принимал также участие в работе Муз.-этнографич. комиссии, Кружка любителей рус. музыки (Керзинский кружок). Сотрудничал в газ. «Moskauer deutsche Zeitung», «Новости дня» (1897—1900), «Московские ведомости» (1898—99). С 1919 зав. Библиотечным подотделом Муз. отдела Наркомпроса; одноврем. в муз. отделе Моск. Пролеткульта один из организаторов муз.-теоретич. секции. В 1921—31 сотрудник ГИМНа, член многих его секций, первый пред. Комиссии по вок. методологии. Разрабатывал проблемы фп. и вок. педагогики, акустики, гармонии, муз. формы, психологии и эстетики. Мн. работы Р. остались в рукописях, в т. ч. «Основы рациональной музыкальной эстетики» (с опорой на данные психологии, физиологии, естествознания вообще). Автор муз. произведений.

Соч.: Научные основы фортепианной педагогики и вытекающий из них «естественный метод» преподавания, «Изв. С.-Петербургского общества музыкальных собраний», 1904, янв.— февр.; О применении закона «Золотого деления» в музыке. Эстетическое исследование, СПБ, 1904; И. С. Бах (и его род), М., 1911; Закон золотого сечения в поэзии и в музыке, в кн.: Сборник работ физиолого-психологической секции, вып. 1, М., 1925; О развитии и преобразовании тональной системы. Сборник работ Комиссии по музыкальной акустике, вып. 1, М., 1925; Учение о примарном тоне, в кн.: Сборник докладов... на первой Всероссийской конференции вокальных ученых и педагогов, М., 1926; Творческие достижения Бетховена в области музыкальной формы, «Музыка и революция», 1927, № 3; Новое в учении о гармонии, там же, 1927, № 9; Об основных принципах клавирной методики, в кн.: Сборник работ фортепианно-методологической секции, вып. 1, М., 1930. *Т. Н. Соловьёва.*

РОЗЕНТА́ЛЬ (Rosenthal) Манюэль (р. 18 VI 1904, Париж)— франц. композитор и дирижёр. Учился в Парижской консерватории у Ж. Бушри (скрипка), Ж. Ире (полифония). Изучал композицию. В 1928 дебютировал как дирижёр и скрипач в оркестрах Ж. Падлу и Ш. Ламурё. С 1934 дирижировал разл. симф. оркестрами Парижа, в 1934—39 и 1944—48— Нац. оркестром Франц. радио (в 1944—47 худ. рук. и гл. дирижёр). В 1948—51 работал в США: гл. дирижёр оркестра в Сиэтле (шт. Вашингтон) и профессор (класс композиции) колледжа в Такоме. С 1962 профессор Парижской консерватории (орк. класс). С 1964 руководитель оркестра в Льеже. В разл. время выступал с оркестрами т-ров «Гранд-Опера», «Опера комик». Гастролировал в Европе, Юж. и Сев. Америке. Центр. место в конц. программах Р. занимают произв. К. Дебюсси, М. Равеля, И. Ф. Стравинского, Б. Бартока, П. Хиндемита. В композиторском творчестве развивает традиции Равеля, Э. Шабрие. Оркестровал неск. соч. Равеля, в т. ч. «Колыбельную на имя Форе» (для скрипки и фп.), вок. циклы «Естественные истории» и «5 народных греческих народных песен» (№ 2—4), «3 песни Дон Кихота к Дульцинее».

Соч.: оперы — Лавка шёлковых тканей (Rayon des soieries, 1928, пост. 1930, «Опера комик», Париж), Женщины у гробницы (Les femmes au tombeau, лирич. драма, 1956, пост. 1957, «Театр Наций», Париж), Гоп, синьор!(Hop, signor!, лирич. драма, 1961, пост. 1962, т-р «Капитоль», Тулуза); балеты — Шутливый поцелуй (Un baiser pour rien, 1929, пост. 1936, «Гранд-Опера»), Парижское веселье (Gaieté parisienne, по Ж. Оффенбаху, 1938, Монте-Карло), Чтобы чёрт его побрал (Que le diable l'emporte, 1948, т-р «Мариньи», Париж); муз. комедии — Чёрная курица (La poule noire, 1937) и др.; для солистов, хора и орк.— оратория Св. Франсуа Ассизский (Saint-François d'Assise, 1939), кантаты Скорбящая богоматерь Авиньона (La pieta d'Avignon, для вок. квартета и струн. орк., 1943) и От Рождества Христова(Pour le temps de la Nativité, 1944); для орк.— 2 симфонии (Рождественская — Simphonie de Noël, 1947; C-dur, 1949), сюиты Маленькие подмастерья (Les petits métiers, 1936; оркестровка фп. пьесы), Жанна д'Арк (1936), Застольная (Musique de table, 1941), симф. поэма Магия Манхеттена (Magie Manhatten, 1948), Французское рондо (1955); Эзопов пир (Aesopi convivium, для скр. и фп. с орк., 1948, исп. 1952); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. Вечера на Пти Жуас (Les soirées du petit Juas, 8 пьес для струн. квартета, 1942); фп. пьесы, хоры, романсы, песни, музыка к фильмам.

Лит.: M. Rosenthal, [P., 1964] (список соч.). *А. Т. Тевосян.*

РОЗЕНТА́ЛЬ (Rosenthal) Маурыцы (Мориц) (18 XII 1862, Львов — 3 IX 1946, Нью-Йорк)— польский пианист. Учился игре на фп. у К. Микули в Львовской консерватории (1872—74), у Р. Джозеффи в Вене (1875), у Ф. Листа в Веймаре и Риме (1876—78). Дебютировал в 1876 в Вене; начал гастролировать в Румынии и Польше, затем прервал конц. деятельность для изучения философии в Венском ун-те (1878—84). С 1876 занимал должность корол. пианиста в Румынии. Возобновил выступления в 1886 в Вене. Гастролировал в США (1888), Великобритании (1895), России (кон. 19 в.). С 1936 жил в США.

Один из крупнейших пианистов своего времени, Р. отличался блестящей техникой, совершенной во всех её видах. Его игре были присущи изящество, грация, лёгкость. Унаследовав важные черты листовского

романтич. пианизма, Р. несколько поверхностно подходил к раскрытию содержания, увлекался внеш. эффектностью. Вносил черты салонности в интерпретацию соч. Ф. Шопена, в произв. Листа им подчёркивалась чисто виртуозная сторона, элементы светской элегантности особенно выделялись в исп. Р. его собств. фантазии на темы И. Штрауса «Венский карнавал». Автор фп. произв. и «Школы продвинутой фортепианной игры» («Schule des höheren Klavierspiels. Technische Studien bis zur höchsten Ausbildung», B., 1892, совм. с L. Schytte). *Д. А. Рабинович.*

РОЗЕНШИЛЬД Константин Константинович [20 III (1 IV) 1898, Варшава — 7 XI 1971, Москва]— сов. музыковед. Кандидат искусствоведения (1946). Чл. КПСС с 1929. Учился в Кубанской консерватории (Краснодар, фп., 1921—23) и на историко-теоретич. ф-те Муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных в Москве (окончил экстерном в 1945). Занимался также на ф-те обществ. наук в ун-те Ростова-на-Дону, на философском отделении Ин-та Красной профессуры. В 1920—28 преподаватель философии в сов. партийных школах Ростова-на-Дону, Краснодара, Москвы; лектор (выступал по вопросам музыки). Был зав. сектором иск-в ВЦСПС (1931—33), художеств. отделом Всероссийского гастрольно-конц. объединения (ВГКО, 1937—40). Преподавал историю музыки в Краснодарском муз. техникуме (1934—36), Муз. уч-ще им. Гнесиных (1936—45). С 1945 преподаватель (с 1948 доцент, в 1946—52 зав. кафедрой истории музыки) Муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных, в 1945—52 преподавал также в Моск. консерватории. Науч. интересы Р. в основном были сосредоточены на проблемах заруб. музыки, занимался также вопросами сов. муз. культуры.

Соч.: Иоганн Себастьян Бах. Произведения для клавира, [М., 1955]; К спорам о современной гармонии, «СМ», 1958, № 6, 8; Источник силы и успехов советской музыки, М., 1959; Полифонические формы. Фуга, М., 1960; История зарубежной музыки до середины XVIII века, вып. 1, М., 1963, ²1973; Молодой Дебюсси и его современники, М., 1963; Музыкальное искусство и религия. Исторический очерк, М., 1964; Религия и музыка современного Запада, «СМ», 1964, № 8; Из малеровских времен, там же, 1967, № 1, 3; «Гойески» Гранадоса, там же, 1968, № 1; Палестрина и современность, там же, 1969, № 2, 4; Полифонические Гранадос, М., 1971, и др. *И. М. Ямпольский.*

РОЗЕТКА (франц. rosette, букв. — розочка) — украшение на деке у струн. инструментов, ажурное или с отверстиями. Имеет акустическое, а также декоративное значение (напоминает по форме богато орнаментированное окно готич. собора, т. н. розу). Делается с применением художеств. резьбы, инкрустации, мозаики. Первоначально (16 в.) появилась у щипковых инструментов. У инструментов лютневого типа и *виол* фигурная Р. вставлялась в резонаторное отверстие (для прочности Р. обычно изготовлялась из пергамента, наклеенного на тонкую пластинку из плотного дерева). У старинных виол при дополнит. резонаторном отверстии Р. делалась в верх. трети длины деки, у окончания грифа. В 18 в. неск. Р. иногда вырезалось на верх. деках конц. арф, затем их стали делать (по образцу виол) также на нек-рых виолончелях (преим. тирольских), цимбалах, позднее — на фп. (в совр. инструментах не применяется). *Б. В. Доброхотов.*



РОЗИНГ Владимир Сергеевич (23 I 1890, Петербург— 24 XI 1963, Лос-Анджелес)— рус. певец (тенор). Учился у И. В. Тартакова в Петербурге. Как конц. певец дебютировал в 1910 в Петербурге, совершенствовался в Лондоне и Париже. Как оперный певец впервые выступил в Т-ре муз. драмы в Петербурге (партия Ленского). С 1913 гастролировал за рубежом, неоднократно (до 1921) в Великобритании (в 1915 пел партию Германа в спектакле, пост. по инициативе Р. на рус. яз. в Лондоне; в 1916 выступал в концертах рус. музыки под упр. В. И. Сафонова в Ливерпуле; в 1917—18 дал 40 сольных концертов в Лондоне, где также пел в оперных т-рах, в т. ч. в «Ковент-Гарден», 1921). Концертировал в Париже, Брюсселе, Мадриде. С 1921 жил в США. Руководил Истменской школой музыки в Рочестере (1923—26) и амер. оперной компанией (1927), с к-рой совершал турне по США, пел в разл. амер. оперных т-рах (до 1930), участвовал в организации муз.-театр. жизни Нью-Йорка, Чикаго. С 1939 работал в Голливуде педагогом и оперным режиссёром. Р. обладал красивым голосом с хорошо развитым верх. регистром, был тонким исполнителем и пропагандистом рус. музыки за рубежом (Б. Шоу считал Р. лучшим певцом 20 в. после Ф. И. Шаляпина). Партии: Боян, Садко, Владимир Игоревич, Каварадосси.

Лит.: Кнорозовский И., Музыкальные заметки, «Театр и искусство», 1912, № 51, с. 1014—16; Shaw B., The Perfect Wagnerists, L., 1898, ³1913 (в рус. пер. в кн.: Шоу Б., О музыке и музыкантах, сб. статей под общ. ред. И. Белзы, М., 1965, с. 153); Kutsch K. J., Riemens L., Unvergängliche Stimmen. Kleines Sängerlexikon, Bern, 1962, ²1966, S. 420—21, то же, Bern—Münch., 1975. *А. Б. Римский.*

РОЙЗМАН Леонид Исаакович [р. 22 XII 1915 (4 I 1916), Киев]— сов. органист, пианист, педагог и музыковед. Засл. деят. иск-в РСФСР (1966). Кандидат искусствоведения (1946). Окончил Моск. консерваторию по классу фп. у А. Б. Гольденвейзера (1938) и органа у А. Ф. Гедике (1941), аспирантуру у них же (фп., 1941; орган, 1946). С 1942 преподаёт в Моск. консерватории (спец. фп. и орган, с 1963 профессор). Мн. сов. органисты — ученики Р., в т. ч. Н. Н. Гуреева, Л. Д. Дигрис, Г. И. Козлова, В. И. Тебенихин, О. Г. Янченко, Б. А. Романов, Э. Д. Мгалоблишвили. В 1958—69 пред. Постоянной комиссии по органостроению, с 1969 зам. пред. Совета по органостроению Мин-ва культуры СССР. Р.— чл. Междунар. ред. коллегии Нового издания соч. И. С. Баха (Neue Bach-Ausgabe, издаётся в ГДР и ФРГ). Виртуозное владение органом, масштабность и выразительная образность игры сочетаются у Р. с благородной строгостью интерпретации. Его обширный репертуар включает произв. разл. стилей— от Я. Свелинка, Ф. Куперена, И. С. Баха до С. Франка, П. Хиндемита, А. Ф. Гедике, Д. Д. Шостаковича. Крупнейший сов. органист, Р. выступает в СССР и за рубежом. Автор исследований по истории орг. культуры в России и СССР, статей по вопросам фп. педагогики в сов. и заруб. печати. Им опубликована антология «Советская органная музыка» (2 тт., 1971, 1974), осуществлена ред. клавирных соч. И. С. Баха (кроме «Хорошо темперированного клавира»), Г. Ф. Генделя, серии «Старые мастера» (6 вып.), фп. сонат Й. Гайдна (3 тт., новая ред.), фп. концертов Й. Гайдна, В. А. Моцарта, К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Н. А. Римского-Корсакова, С. М. Ляпунова, Э. Мак-Доуэлла, а также фп. произв. сов. композиторов для учащихся (св. 500) и др.

Соч.: Карл Черни и его редакция клавирных сочинений И. С. Баха, «СМ», 1940, № 10; М. И. Глинка и органная культура России в 1-й половине XIX столетия, в сб.: Памяти Глинки, М., 1958; Новые органы, «СМ», 1959, № 12; Органная культура Эстонии, М., 1960; Гедике — органист, в кн.: А. Ф. Гедике, М., 1960; О воспитании пианиста-исполнителя, «СМ», 1960, № 11; Из истории органной культуры в России (2-я пол. XVII в.), в сб.: Вопросы музыкознания, т. 3, М., 1960; Из истории органного искусства в России во 2-й половине XVIII столетия, в сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 3, М., 1962; О работе над полифоническими произведениями И. С. Баха и Г. Ф. Генделя с учащимися-пианистами, в кн.: Очерки по методике обучения игре на фортепиано, вып. 2, М., 1965; Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов, там же; Пути расширения полифонического репертуара в фортепианных классах музыкальных училищ, в сб.: Методические записки по вопросам музыкального образования, М., 1966; Советская органная культура и её своеобразие, в сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 5, М., 1969; На всю жизнь..., «СМ», 1971, № 2; О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров, в сб.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 3, М., 1973; Заметки о некоторых клавирных произведениях И. С. Баха, особенно о токкатах, там же, вып. 4, М., 1976, и др.

Лит.: Боришпольский М., Гармоничное искусство, «СМ», 1966, № 7; Благой Д., Выдающийся органист, там же, 1969, № 12; Леонид Ройзман, М., 1972 (буклет «Советские органисты»). *И. М. Ямпольский.*

РОККИ (Rocchi) Сесто (р. 4 X 1909, Сан-Полод'Энца)— итал. мастер смычковых инструментов. Учился у скр. мастера Г. Сгаробтто в школе при консерватории в Парме. Совершенствовался в Милане у Л. Бизьяка-Старшего и в Берлине у М. Штробля (изучил не только принципы построения новых смычковых инструментов, но и основы реставрации старинных инструментов). Обучался в Милане игре на скрипке у М. Дзампа, на виолончели —у В. де Паоли. Лауреат мн. итал. конкурсов, в т. ч. во Флоренции (1952) и Риме (конкурс скр. мастеров при академии «Санта-Чечилия», 1956), Междунар. конкурса скр. мастеров им. Г. Венявского в Познани (1963) и Междунар. конкурсов в Льеже (1957, 1960, 1963, 1966) и др. Вице-президент Союза мастеров смычковых инструментов Италии и технич. эксперт Междунар. школы мастеров смычковых инструментов в Кремоне. В 1976 в Кремоне отмечалось 50-летие деятельности Р.; была организована обширная выставка его инструментов разных лет. Хотя Р. использовал элементы формы инструментов Страдивари и отчасти Дж. Гварнери дель Джезу, в целом его инструменты характеризует особый индивидуальный стиль. Р. много экспериментировал с лаками; его лак имеет разл. оттенки золотистого и красного цвета. Не применяет настройки дек. Звучание инструментов Р. очень красивое, тёплое, насыщенное.

Лит.: Jalovec K., Enzyklopädie des Geigenbauens, Praha, 1965; E. S., I 50 anni artistici del maestro Sesto Rocchi, «La Provincia», 1976, 7 ottobre. *Б. В. Доброхотов.*

РОК-Н-РОЛЛ (рок-энд-ролл, англ. rock'n'roll, rock and roll, букв.—качайся и крутись) — стиль джазовой музыки (см. *Джаз*), возникший в США в нач. 1950-х гг. Происходит от соединения двух стилей: «ритм энд блюз» (вид негр. муз. иск-ва) и «хилл-билли» (нар. сельский амер. фольклор). Р.-н-р. отличается оригинальным ритмо-интонационным комплексом. Оказал большое влияние на вок.-танц. формы (танцы твист, мэдисон, хали-гали) и песни разл. композиторов мн. стран (Б. Бакарак, Л. Рид, Дж. Леннон и др.). Р.-н-р. стал одной из основ т. н. *поп-музыки*, получил развитие в разл. жанрах — от нар. песнопений и негр. песен в исп. Р. Чарлза и Ф. Домино до опер в стиле «рок»— «Волосы» (коллективное произв.), «Иисус Христос— суперзвезда» (музыка Л. Э. Уэббера), произв., созданных вок.-инстр. группами «Santana», «Chicago», «Blood, Sweat and Tears», «Led Zeppelin».

Лит.: Шнеерсон Г., Поп-музыка в действии, «СМ», 1974, № 1; Ewen D., History of popular music, N. Y., 1961; Hitchcock H. W., Music in the United States..., [N. Y.], 1969. *В. Е. Терлецкий.*

РОКОКО (франц. rococo, также rocaille — рокайль, от назв. одноимённого орнаментального мотива; rocaille musicale — музыкальный рокайль) — стиль в европ. иск-ве 1-й пол. 18 в. Возникнув во Франции в эпоху кризиса абсолютизма, стиль Р. отражал стремление к уходу от действительности в сферу беспечной игры и наслаждения. Иск-во Р., отмеченное чертами интимной камерности, культивировало особый мир хрупких, нежно грациозных или кокетливо скерцозных образов буколического, галантного, салонного характера. Ему присущи прихотливая изысканность линий, дробность рисунка, широкое развитие орнаментально-декоративного начала. В музыке это проявлялось в обильном использовании мелизмов (франц. agréments, нем. Manieren), к-рые составляли неотъемлемую часть мелодич. линии; фактура отличалась лёгкостью и прозрачностью, господствовал гомофонный склад, элементы полифонии применялись очень экономно и скупо. Для иск-ва Р. характерен отход от монументальных форм барокко. Типичные примеры Р. в музыке — клавесинные миниатюры Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо, оперы-балеты А. Кампры, нек-рые произв. Р. Кайзера и Г. Ф. Телемана, отчасти «упражнения» (esercizi) Д. Скарлатти. Термин «Р.» равнозначен определению *галантный стиль*. *Ю. В. Келдыш.*

РОЛАН-МАНЮЭЛЬ (Roland-Manuel; наст. имя и фам. — Ролан Алексис Манюэль Левви, Lévy) (22 III 1891, Париж — 2 XI 1966, там же) — франц. композитор и музыковед. Начальное муз. образование получил в Льеже (обучался игре на скрипке), с 1906 занимался композицией в «Схола канторум» в Париже у А. Русселя и В. д'Энди, позднее брал уроки композиции у М. Равеля. Успех принесла ему опера «Изабелла и Панталоне» (пост. в 1922); приобрёл известность и как муз. критик, выступая в парижских газетах. Много лет работал на Радио, где создал цикл популярных муз. передач (позже были опубликованы в 4 томах). С 1947 преподавал эстетику, с 1949 — педагогику в Парижской консерватории. В муз. произв. Р.-М. ощущается влияние итал. композиторов 17—18 вв. (А. Корелли, А. Вивальди, Д. Скарлатти), А. П. Бородина, К. Дебюсси, позднее — М. Равеля. Был близок к композиторам «*Шестёрки*». Среди музыковедческих работ выделяются исследования творчества Равеля. Редактор кн. «Histoire de la musique» (v. 1—2, P., 1960—63).

Соч.: комич. оперы — Изабелла и Панталоне (1922, Париж), Влюблённый дьявол (Le diable amoureux, 1932); балеты — Странный турнир (Le tournoi singulier, 1924), Экран молодых девушек (L'écran des jeunes filles, 1929), Эльвира (на темы Д. Скарлатти, 1937); оратории — Жанна д'Арк (1937), Песнь мудрости (Le cantique de la sagesse, 1953); для орк. — симф. поэма Гарем вице-короля (Le harem du vice-roi, 1919); концерт для фп. с орк. (1938); камерно-инстр. ансамбли — струн. трио (1917), Сюита в испанском стиле для гобоя, фагота, трубы и клавесина (Suite dans le goût espagnol, 1933) и др.; вок. произв., в т. ч. 7 персидских поэм для голоса и фп. — Фаризада с улыбкой розы (Farizade au sourire de rose, 1913); музыка для драм. т-ра и кино.

Лит. соч.: Maurice Ravel et son œuvre, P., 1914, ² 1948; Arthur Honegger, P., 1925; Maurice Ravel et son œuvre dramatique, P., 1928; Manuel de Falla, P., 1930; M. Ravel, P., 1938; Plaisir de la musique, v. 1—4, P., [1947]—55 (совм. с Nadia-Tagrine; по материалам радиопередач); Descartes et le problème de l'expression musicale, в кн.: Descartes, P., 1957; Sonate que me veux-tu? [Lausanne, 1957] (перевод. под назв.— Réflexions sur l'art musical, Lausanne, 1965).

Лит.: Шнеерсон Г., Французская музыка XX века, М., 1964, ² 1970, с. 504—05 и др.; George A., Rolland-Manuel, «RM», 1924, nov.; Milhaud D., Rolland-Manuel, там же, 1930, mai; Gourdan-Morhange H., Mes amis musiciens, P., 1955 (рус. пер. — Журдан-Моранж Э., Мои друзья музыканты, М., 1966). *А. Я. Ортенберг.*

РОЛЛА (Rolla) Алессандро (6 IV 1757, Павия — 15 IX 1841, Милан) — итал. скрипач, альтист, композитор, дирижёр, педагог. Учился игре на скрипке у Дж. Конти. Работал в Вене, затем в Милане. С 1782 придв. альтист, с 1792 скрипач, с 1802 руководитель инстр. придв. капеллы в Париже, одноврем. преподавал (у Р. в 1795 учился Н. Паганини). В 1802—33 концертмейстер и дирижёр т-ра «Ла Скала» в Милане (Л. Шпор отмечал высокий уровень игры оркестра «Ла Скала» под упр. Р.). Выступал (также в качестве альтиста) как солист и ансамблист (играл в квартете). В 1808—35 профессор по классу скрипки Миланской консерватории; в числе учеников—Э.Каваллини, Б.Феррара, а также сын Р. — Антонио Джузеппе Р. (1798—1837; был концертмейстером оркестра Дрезденской оперы, 1823—36). Р. — выдающийся скрипач и один из крупнейших альтистов Европы. Игра Р. отличалась выразительностью и виртуозностью; обладал «огненным» темпераментом (эти качества исп. Р. были восприняты и развиты Паганини), славился как дирижёр и ансамблист. В 1833 в Милане с Р. встречался М. И. Глинка; в «Записках» Глинка отметил, что при исп. его Серенады для фп., арфы, альта, виолончели, фагота и валторны игра солиста-альтиста Р. произвела на него глубокое впечатление. Р.— автор более 150 произв.; ему принадлежат также инструктивные соч.— «24 интонации», «24 каденции», «24 гаммы»; мн. мето-

дич. соч. не опубликованы (см. список рукоп. соч. в издании «Catalogo generale del Archivo musicale noseda», compilato dal E. de Guarinoni, Mil., 1897).

Соч.: балеты (даты пост. в Милане) — Аделаисия (1779), Изербек (1802), Элоиза и Роберто, или Граф Эссекс (1805), Пизарро, или Завоевание Перу (Pizzarro, ossia La conquista de Perù, 1807), Абдул (1808), Ахиллес и Скирос (1808); симфонии; концерты сорк. —7 для скр., 12 для альта; камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. и альта, дуэты для 2 скр. и для скр. и альта, струн. трио, 6 струн. квартетов, струн. квинтеты; пьесы для скр. соло; хоры.

Лит.: Записки Михаила Ивановича Глинки, «Русская старина», 1870, т. 1—2, то же, Полн. собр. соч., т. 1— Литературные произведения, М., 1973; Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923; Zampieri G., L'epoca e l'arte di Alessandro Rolla, Pavia, 1941; Bonnacorsi A., Musiche dimenticate dell setteocento, «Rassegna musicale», 1956, № 26; Inzaghi L., Un grande musicista lombardo tra due secoli, «Martinella di Milano», 1973, v. 27. *В. Ю. Григорьев.*

РОЛЛА́Н (Rolland) Ромен (29 I 1866, Кламси — 30 XII 1944, Везле) — франц. писатель, музыковед и обществ. деятель. Род. в семье нотариуса. Окончил в 1889 «Эколь нормаль» в Париже, 2 года изучал археологию во франц. школе в Риме.



В 1895 защитил в Сорбонне диссертацию «Происхождение современного оперного театра. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти» («Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti», премия Флорентийской академии, 1896). С 1897 профессор (история музыки) «Эколь нормаль», в 1902—12 — Сорбонны, по заданию к-рой организовал и возглавил муз. секцию Школы высших социальных исследований (выступал с лекциями и докладами по истории музыки). В сотрудничестве с Ж. Комбарьё, П. Обри, А. Гастуэ, А. Пирро, А. Экспером основал журн. «Revue d'histoire et critique musicales», постоянно участвовал в этом издании. В 1901—10 опубликовал ряд исследований и этюдов по истории оперы, монографич. работы (о Л. Бетховене, Г. Ф. Генделе, Ж. Б. Люлли, Р. Штраусе, К. Дебюсси, К. Сен-Сансе и др.), критич. статьи. В них определился науч. метод Р., сложилась манера изложения зрелого и оригинального учёного — вдумчивого исследователя и в то же время эмоционального художника. Во время 1-й мировой войны 1914—18 обосновался в Швейцарии, стремясь быть «в стороне от схватки» (так озаглавлена одна из его книг, изданная в 1917). Р. с интересом следил за успехами социалистич. движения, однако его восприятие идей социализма было романтически расплывчатым. С 1922 жил в г. Вильнёв. В 1935 посетил СССР. В годы 2-й мировой войны 1939—1945 и нем.-фашистской оккупации Франции горячо сочувствовал Движению Сопротивления. В эти годы он закончил многотомное исследование о Л. Бетховене, над к-рым работал ок. 20 лет.

Крупный учёный, тонкий музыкант, Р. был выдающимся муз. писателем. Для него характерно глубокое изучение первоисточников, рассматриваемых им в связи с историей обществ. развития, с духовной культурой общества, умение выпукло очертить облик художника, оживить его для читателей, дать яркое представление о муз. стиле на конкретных образцах. Серьёзные истор. и теоретич. обобщения Р. преподносил читателю в яркой лит. форме, делая их не только доступными, но и увлекательными. Особое внимание уделял он Бетховену (капитальные работы о нём), Генделю, проблемам прогрессивного оперного иск-ва. Вопросы музыки занимают большое место и в лит. творчестве Р.: «Жан Кристоф» (1904—12; Нобелевская пр., 1915) — роман о выдающемся музыканте (здесь нашли отражение впечатления от личности Бетховена); в повести «Кола Брюньон» (1914, опубл. 1918) Р. опирается на эпистолярный стиль Орландо Лассо (повествование Кола напоминает по языку и манере письма Лассо); в драм. произв. Р. музыке отведена значит. роль. По существу для Р. его собств. художеств. и музыковедч. деятельность сливались воедино (одна влияла на другую). Исследования Р. неоднократно переводились в СССР, пользуются признанием и популярностью. Р. поддерживал связи с сов. изд-вами не только как писатель, но и как музыковед, встречался и переписывался с сов. учёными. Воззрения Р., его метод исследования, интересы, симпатии и вкусы близки сов. музыковедению.

Соч.: Vie de Beethoven, P., 1907 (рус. пер. — Жизнь Бетховена, М., 1937, то же, Собр. соч., т. 2, М., 1954); Musiciens d'autrefois, P., 1908 (рус. пер. — Музыканты прошлых дней, П., 1923, то же, Собр. музыкально-исторических соч., т. 4, М., 1938); Musiciens d'aujourd'hui, P., 1908 (рус. пер. — Музыканты наших дней, Л., 1923, то же, Собр. музыкально-исторических соч., т. 5, М., 1938); Haendel, P., 1910 (рус. пер. — Г. Гендель, М., 1931, то же, Собр. соч., т. 17, Л., 1935); L'opéra au XVII[e] siècle en Italie, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire..., fondateur A. Lavignac, partie I, [v. 2], P., 1913; Les origines de l'opéra allemand, там же; L'opéra anglais au XVII[e] siècle, там же, partie I, [v. 3], 1913 (рус. пер.— Опера в XVII в. в Италии, Германии, Англии, М., 1931); L'opéra du XVII[e] siècle en France, там же, partie I, [v. 3], P., 1913; Voyage musical aux pays du passé, P., 1919 (рус. пер. — Музыкальное путешествие в страну прошлого, Собр. соч., т. 17, Л., 1935); Beethoven. Les grandes époques créatrices, [ч. 1]— De l'Héroïque à l'Appassionata, P., 1928 (рус. пер.— Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Appassionata», Собр. соч., т. 15, Л., 1933, то же, Собр. муз.-историч. соч., т. 7, М., 1938), то же, [ч. 2]— Goethe et Beethoven, P., [1930] (рус. пер. — Гёте и Бетховен, Собр. соч., т. 15, Л., 1933, то же, Избр. произв., М., 1936), то же, ч. [3] — Le chant de la résurrection. La messe sollennelle et dernières sonates, v. 1—2, P., [1937] (рус. пер. главы Большая соната, ор. 106, «СМ», 1970, № 1—2), то же, [ч. 4] — La cathédrale interrompue, v. 1—3 [v. 1 — La neuvième symphonie; v.2 — Les derniers quatuors; v. 3 — Finita comoedia], P., 1943—45 (рус. пер. — Незавершенный собор: Девятая симфония. Finita comoedia, Собр. соч., т. 12, М., 1957), то же, [ч. 5] — Les aimées de Beethoven, P., [1949—50], и др.

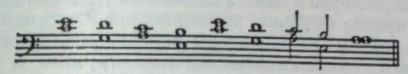
Лит.: Встреча советских композиторов с Ромэн Ролланом, «СМ», 1935, № 7—8; Браудо Е., Ромэн Роллан и музыка, там же, 1935, № 9; Сергеева С., Образ Бетховена в творчестве Ромена Роллана, там же, 1951, № 9; Кремлёв Ю. А., Ромен Роллан — музыковед, в кн.: Вопросы музыкознания, вып. 2, М., 1956, то же, в его кн.: Избранные статьи и выступления, М., 1959; Соллертинский И., Ромен Роллан и музыка, в его кн.: Музыкально-исторические этюды, Л., 1956; Ромен Роллан. 1866—1961. По материалам юбилейной сессии, М., 1968 (ч. 3— Библиография); Урицкая Б. С., Ромен Роллан — музыкант, Л. — М., 1971, [2] 1974; Combarieu J., Congrès international d'histoire de la musique, P., 1900; Schrade L., Beethoven in France, New Haven, 1942; Samazeuilh G., Romain Rolland et la musique, в кн.: Cahiers de Romain Rolland, Cahier 3, P., 1950; Fähnrich H., Romain Rolland als Musikwissenschaftler, «Mf», 1956, Jahrg. 9, № 1; Barrère J. B., Romain Rolland par lui-même, [P., 1962]. *Т. Н. Соловьёва.*

РОЛЬДА́Н (Roldán) Амадео (12 VII 1900, Париж — 2 III 1939, Гавана) — кубинский композитор, скрипач, дирижёр и педагог. Окончил в 1915 Мадридскую консерваторию по классам скрипки у А. Сольера и А. Фернандеса Бордаса и композиции у К. дель Кампо. С 1919 жил в Гаване, работал с 1920 дирижёром оркестра Нац. т-ра Гаваны, концертмейстером Филармонич. оркестра (с 1924 первая скрипка, с 1932 гл. дирижёр), альтистом в оркестре Об-ва камерной музыки. В 1927 основал Гаванский квартет, а в 1931 вместе с С. П. Сентенатом — Муз. педагогич. уч-ще (Escuela Normal de Música), директором к-рого был до 1935. Возглавлял кафедры гармонии и композиции в консерватории при филармонии и с 1935 в Муниципальной консерватории Гаваны. Активно пропагандировал на Кубе классич. и совр. музыку. В своих соч. разрабатывал преим. афро-кубинский фольклор, явившись вместе с А. Г. Катурлой основоположником муз. «афрокубанизма» и совр. композиторской школы Кубы.

Соч.: балеты — Ребамбарамба (La Rebambaramba, 1928, пост. 1960, Гавана), Чудо Анакилье (El milagro de Anaquillé, в конц. исп., 1929; пост. 1961, там же); для орк. — Увертюра на кубинские темы (Obertura sobre temas cubanos, 1925), Три маленькие поэмы (1926); для камерного орк. — Ритмики (Ritmicas, 1930), Три токес (Tres toques, 1931); для хора — поэма Курухей (Curujey, в сопровождении 2 фп. и ударных, текст Н. Гильена, 1931); для голоса с инстр. сопровождением — Негритянский танец (Danza negra, текст Ф. Палеса Мато, 1928), Мотивы сона (Motivos del son, тексты Гильена, 1934); для голоса с фп.— Галантные празднества (Fiestas galantes, текст П. Верлена, 1923); для фп. — Мулат (Mulato, 1934), Две детские пьесы (1937).

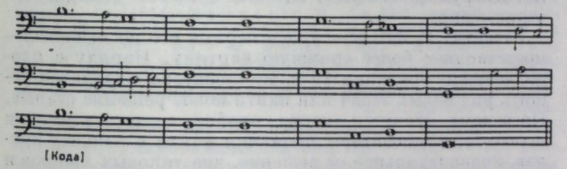
Лит.: Карпентьер А., Музыка Кубы, [пер. с исп.], М., 1962; Пичугин П., Классики кубинской музыки, «СМ», 1965, № 1; Valdés de Guerra C., A. Roldán, músico ejemplar, «Revista de música», 1960, № 3. *П. А. Ахундов.*

РОМАНЕ́СКА (итал. romanesca) — название разл. распространённых в Зап. Европе 17—18 вв. инстр. танц. пьес, вариац. циклов, а также арий и песен с инстр. сопровождением, в основе к-рых лежит определённая мелодико-гармонич. модель, родственная *фолии* и старинному *пассамеццо* (passamezzo antico).



Этимология названия и происхождение Р. не вполне ясны. По-видимому, она зародилась в Италии или Испании; соответственно название трактуется как синоним определения «в римском стиле» (alla maniera Romana) или как происходящее от испан. *романса*.

В трактате Ф. Салинаса «De Musica» (1577) приведены многочисл. образцы нар. мелодий Р. — в стиле португ. фолии, родственные итал. гальярде, испан. вильянсико, паване и др., к-рые нередко обрабатывались проф. композиторами. В разл. Р. мелодии приобретают индивидуальные черты в связи с ритмич. варьированием лежащего в их основе поступенного хода в объёме кварты, введением неаккордовых звуков, украшений и др. При этом, однако, опорные звуки обычно вступают через равные промежутки времени. Одно из первых отступлений от этого — дуэт «Ohimè dov'è il mio ben» Монтеверди в концерте из 7-й книги мадригалов (1619).



Более стабильной была басовая фигура (ход на кварту скачком), служащая осн. отличит. признаком Р.; однако с нач. 17 в. и басовые квартовые ходы нередко заполнялись промежуточными звуками. Муз. форма Р. утвердилась ранее, чем её название; первоначально близкие к Р. пьесы создавались под др. названиями. Самые ранние пьесы, названные «Р.», — танцы для лютни (А. де Бекки, 1568). В нач. 17 в. более распространены Р. для пения с генерал-басом, для кифары (Дж. Фрескобальди, собрания 1615, 1630 и 1634), во 2-й пол. 17 в. — для клавишных инструментов (Б. Стораче, 1664). В 19—20 вв. обработки старинных Р. осуществляли Ж. Д. Алар (для скрипки с фп.), А. К. Глазунов (Р. из балета «Раймонда»).

Лит.: Riemann H., Der «Basso ostinato» und die Anfänge der Kantate, «SIMG», 1911/12, Jahrg. 13; Nettl P., Zwei spanische Ostinatothemen, «ZfMw», 1918/19, Jahrg. 1, S. 694—98; Gombosi O., Italia: patria del basso ostinato, «Rass. mus.», 1934, v. 7; Horsley J., The 16th-century variation, «JAMS», 1959, v. 12, p. 118—32.

РОМА́НИ (Romani) Феличе (31 I 1788, Генуя — 28 I 1865, Монелья) — итал. оперный либреттист. Изучал право и филологию в Генуе; отказавшись от карьеры юриста, дебютировал в 1813 в качестве либреттиста («Белая и алая роза» И. С. Майра). Известен как наиболее плодовитый и одарённый либреттист Италии 1-й пол. 19 в.; сотрудничал с большинством ведущих итал. композиторов, написав более 100 оперных либретто, как по произв. классиков и совр. писателей (У. Шекспира, Дж. Байрона, В. Гюго, В. Скотта, Р. Шатобриана и др.), так и оригинальных. Среди наиболее значит. работ Р. — либретто опер Г. Доницетти («Анна Болейн», «Лукреция Борджа», «Любовный напиток», «Алина, королева Голкондская»), В. Беллини («Пират», «Занра», «Капулетти и Монтекки», «Сомнамбула», «Норма», «Беатриче ди Тенда»), Дж. Россини («Аврелиано в Пальмире», «Турок в Италии», «Бьянка и Фальеро»), Дж. Верди («Король на час»). На либретто Р. писали оперы также Дж. Мейербер, С. Меркаданте, И. С. Майр, Дж. Пачини, Н. Вакаи и др. композиторы. Лучшие произв. Р. отмечены логич. стройностью драматургии, яркостью образных характеристик, остроумием и органичной связью слова с принципами вок. иск-ва эпохи бельканто. Перу Р. принадлежит ряд драм. произв. и критич. статей.

Лит.: Regli F., Elogio al commendatore Felice Romani, Torino, 1865; Lianovosani L., Saggio bibliografico relativo ai melodrammi di Felice Romani, Mil., [1878]; Branca E., Felice Romani ed i più reputati maestri di musica del suo tempo, Torino, 1882; Paschetto C., Felice Romani, Torino, 1907; Bustico G., Saggio di una bibliografia di libretti musicali di Felice Romani, «Torino», 1907; Miragoli L., Il melodramma italiano nell'ottocento, Roma, 1924. *М. М. Яковлев.*

РОМАНО́ВСКАЯ Елена Евгеньевна [12 (24) V 1890, Царское Село, ныне г. Пушкин — 22 XI 1947, Ташкент]— собиратель и исследователь муз. фольклора Узбекистана. Засл. деят. иск-в Узб. ССР (1944). В 1929 окончила Ленингр. консерваторию. Жила и работала в Ташкенте. В 20-е гг. участвовала в создании Ташкентской нар. консерватории, преподавала в ней теорию музыки. В 1929 под рук. В. А. Успенского работала в бригаде педагогов Ташкентского муз. техникума по собиранию образцов нар. музыки. Записывала соч., исполнявшиеся известными узб. инструменталистами и певцами. Участвовала в фольклорных экспедициях в Ферганскую долину (1931), Хорезм (1934), Бухару (1936), Шахимардан (1939) и др., в результате к-рых издала в Ташкенте сб-ки (совм. с И. Акбаровым) — «Узбек халк кушиклари» («Узбекские народные песни», т. 1—2, 1941), «Хамза кушиклари» («Песни Хамзы», 1941), «Узбекская инструментальная музыка» (1948) и др. Выступала с докладами и статьями об узб. нар. музыке, о проблемах развития узб. сов. музыки, разработала и вела курс узб. муз. культуры в Ташкентской консерватории (1936—47). В 40-е гг. зам. директора Ин-та искусствознания Узб. ССР.

Соч.: Статьи и доклады. Записи музыкального фольклора, Таш., 1957 (вступ. ст. М. Ковбаса). *Ф. М. Караматов.*

РОМАНО́ВСКИЙ Гавриил Иванович [22 III (3 IV) 1873, Воронеж — осень или зима 1941, на пути из Воронежа в эвакуацию]— сов. пианист, педагог. В 1904 окончил Петерб. консерваторию по классу фп. у А. Н. Есиповой. С 1907 вёл активную конц. деятельность, в т. ч. в «Концертах А. Зилоти». По просьбе А. К. Глазунова и В. Э. Мейерхольда участвовал в качестве пианиста в пост. «Маскарада» Лермонтова (1917, Александринский т-р, Петербург). С 1918 — в Москве, активно содействовал становлению сов. муз. образования, преподавал в Муз. техникуме им. А. Н. Скрябина (среди учеников — В. Г. Соколов, Л. А. Фотиева), вёл большую конц.-просветительную работу. В 1919—20 выступал с циклом концертов в Кремле (на квартире А. Д. Цюрупы), на одном из к-рых (19 нояб. 1919) присутствовал В. И. Ленин (Р. исполнил Патетическую сонату Бетховена и произв. Ф. Шуберта; в своём последнем концерте 21 янв. 1941, на общегородском ленинском вечере в Воронеже, Р. повторил эту программу). Репертуар Р. был очень обширен и разносторонен. Исполнению Р. были свойственны романтич. воодушевлённость, поэтичность; один из первых пропагандистов произв. А. Н. Скрябина.

Лит.: Дрейден Сим, Это было 19 ноября, «МЖ», 1965, № 7; его же, Ленин слушает Бетховена, М., 1975, с. 61—73; Крупская Н. К., Воспоминания о Ленине, [2] М., 1968, с. 230; Кауфман Л., Пианист, которого слушал Ленин, «МЖ», 1970, № 1. *С. Д. Дрейден.*

РОМА́НС (испан. romance) — камерное вок. произведение для голоса с инструментальным сопровождением. Термин «Р.» возник в Испании и первоначально

обозначал светскую песню на испан. («романском») яз., а не на латинском, принятом в церк. песнопениях. Сборники таких песен, часто объединённых общим сюжетом, носили назв. «романсеро». Распространившись в др. странах, термин «Р.» стал обозначать, с одной стороны, поэтич. жанр: особо напевное лирич. стихотворение (а также стихотворение, предназначенное для музыки), а с другой — жанр вок. музыки. Во Франции термин «Р.» (romance) применялся наряду с термином chanson в 18 и нач. 19 вв., затем его заменило понятие mélodie, введённое Г. Берлиозом как жанровое обозначение вок. произв. с сопровождением. В нек-рых странах Р. и песня обозначаются одним словом: нем. Lied, англ. song. В России назв. «Р.» первоначально носили вок. произв., написанные на франц. текст (хотя бы и рус. композитором). Р. с текстом на рус. яз. наз. «российскими песнями».

В Р. мелодия более детализированно, чем в песне, связана со стихом, отражая не только общий его характер, тип строфы, поэтич. размер, но и отд. поэтич. образы, их развитие и смену, ритмич. и интонац. рисунок отд. фраз. Инстр. сопровождение в Р. имеет важное выразит. значение и зачастую является равноправным участником ансамбля. Р. подразделяется на отд. жанровые разновидности: баллады, элегии, баркаролы, романсы в танц. ритмах и т. д.

Непосредств. предшественниками Р. в совр. значении этого термина наряду с песенными жанрами (см. *Песня*) явились вок. подтекстовки танц. форм: менуэтов, сицилиан и т. п. (Сперонтес, «Муза, поющая на реке Плейсе» — «Singende Muse an der Pleiße», 1736—45; Г. Н. Теплов, «Между делом безделье», 1759, и др.).

Развитие Р. как синтетич., муз.-поэтич. жанра начинается во 2-й пол. 18 в. В творчестве композиторов берлинской школы (М. Агрикола, К. Ф. Э. Бах, Ф. Бенда и др.), Э. Н. Мегюля, А. М. Бертона и Н. Далейрака во Франции, А. М. Дубянского и О. А. Козловского в России можно найти примеры тонкого слияния музыки и стиха. В это же время начинается и теоретич. осмысление проблем соединения музыки и слова (в трудах К. Г. Краузе, А. Э. М. Гретри).

В 19 в., особенно в творчестве композиторов романтич. направления, Р. становится одним из ведущих жанров, отражая характерные для эпохи тенденции: обращение к внутреннему, душевному миру человека и к сокровищам нар. иск-ва. В творчестве крупнейших авторов Р. 19 в. заметно тесное взаимодействие этих линий. Раньше всего новый тип Р. сложился в австр. музыке; создателем его по праву считается Ф. Шуберт, явившийся основоположником нем. и австр. школы Р. этого типа (помимо Шуберта, Р. Шуман, И. Брамс, Х. Вольф и др.). Вскоре возникают и др. яркие нац. школы Р.: французская (Г. Берлиоз, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Ж. Массне), русская (М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, М. А. Балакирев, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов). Наряду с камерно-вок. классикой в 19 в. развивался и бытовой Р., рассчитанный на певцов-любителей и стилистически близкий песне. Эти две области Р. не были изолированными и постоянно взаимодействовали, особенно в России. Романсы А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилёва, П. П. Булахова, А. И. Дюбюка обладают несомненными художеств. достоинствами и не утратили значения. Творчество великих мастеров Р. развивалось во взаимодействии с поэтич. направлениями. В истории иск-ва тесно связаны имена Ф. Шуберта и И. В. Гёте, Р. Шумана и Г. Гейне, М. И. Глинки и А. С. Пушкина, П. И. Чайковского и А. К. Толстого, Н. А. Римского-Корсакова и А. Н. Майкова. Творчество Пушкина оказало сильнейшее воздействие на рус. Р. Это проявилось не только в количестве произв., написанных на его стихотворения,— во многих из этих Р. (особенно у Глинки и Римского-Корсакова) нашли отражение и эстетич., и стилистич. принципы поэта.

Рус. композиторы 19 в. уделяли особое внимание проблеме декламационности (А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский). Р. в их творчестве иногда приобретает черты театр. сценки, исполняемой конкретным персонажем (Даргомыжский — «Червяк», «Титулярный советник», Мусоргский — «Семинарист», «Светик Савишна», «Озорник» и др.). В творчестве Чайковского Р. нередко приближается к оперной арии с широким, симфонизированным развитием («День ли царит»). Этот тип Р. характерен и для Рахманинова («Весенние воды»).

Расширение выразит. возможностей Р. осуществляется и др. путём. Композиторы нередко объединяют Р. в вок. цикл, создавая относительно крупное и тематически богатое «сюитного» типа произв., в к-ром, в частности, может быть использовано такое острое противопоставление контрастных муз.-поэтич. образов, какое невозможно в пределах одного Р. Жанр вок. цикла позволяет композитору дать разностороннюю характеристику его осн. героям, представить муз. средствами само развитие поэтич. образов и сюжета. Первый вок. цикл принадлежит Л. Бетховену («К далёкой возлюбленной», 1816), вполне зрелые образцы этого жанра были созданы Ф. Шубертом («Прекрасная мельничиха», 1823, и «Зимний путь», 1827). В дальнейшем вок. циклы писали Шуман, Брамс, Малер, Вольф и др. композиторы, в т. ч. русские: Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков.

Во 2-й пол. 19 — нач. 20 вв. в области Р. выдвигаются представители молодых нац. школ: чешской (Б. Сметана, А. Дворжак, Л. Новак), польской (М. Карлович, К. Шимановский), финской (Я. Сибелиус), норвежской (Х. Хьерульф, Э. Григ), внёсшие существ. вклад в развитие жанра.

Развитие Р. в 20 в.— уже в первые его десятилетия— представляет более сложную картину. Наряду с продолжением традиции 19 в. композиторы стремятся решить ряд новых задач или найти новое решение старых. По-новому ставится, напр., проблема синтеза музыки и поэзии; композиторы пытаются найти в каждом произв. индивидуальное её решение, вне типовых жанров и форм. Так возникает новый род камерно-вок. произв.— «стихотворение с музыкой». Подобного рода соч. есть у С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера, С. С. Прокофьева («Пять стихотворений Ахматовой»), у франц. композиторов (К. Дебюсси, «Cinq Poèmes de Baudelaire» и др.). На новой основе, вне опоры на традиции оперной декламационности, решается в Р. проблема муз.-речевой интонации. Чтобы максимально приблизиться к интонациям естеств. речи, композиторы обращаются к текстам, написанным свободным стихом и даже прозой (Дебюсси — «Песни Билитис», Прокофьев — «Гадкий утёнок»), используют свободно интонируемый «муз. говор» (Sprechstimme, Sprechgesang). Первым и наиболее радикальным образцом Sprechgesang был цикл А. Шёнберга «Лунный Пьеро» (1912), в дальнейшем этот приём использовался гл. обр. как эпизодический. С др. стороны, в Р. 20 в. интенсивно развивается инстр. начало. Фп. партия зачастую становится настолько самостоятельной и образной, что можно говорить об особом жанре «романса-прелюдии» («Сирень» Рахманинова, мн. романсы Дебюсси). Следует отметить также проникновение в Р. элементов фольклора, гл. обр. нар. муз.-речевых жанров (И. Ф. Стравинский — «Прибаутки»), интерес к диалектным особенностям нар. песни (М. Равель, М. де Фалья). Большое количество стилистич. находок в Р. 20 в. не могло, однако, компенсировать нек-рой потери общительности, доступности, свойственной классике этого жанра.

Сов. композиторы в первых образцах Р. продолжают традицию предреволюц. десятилетий, затем находят собств. путь. В сов. Р. осуществляется и творческое развитие классич. камерно-вок. жанров (Ан. А. Александров, Н. Я. Мясковский, Ю. А. Шапорин, Ю. В. Кочуров), и обновление их путём усиления песенного начала (Г. В. Свиридов) или начала интонационно-характеристического (С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович). В 60—70-е гг. очень расширяется круг исполнит. средств Р., появляются циклы для неск. исполнителей-певцов или для голоса и ансамбля инструментов, что приближает вок. циклы к кантатным и даже вок.-симф. произв. Вок.-инстр. циклы получили распространение и в современной зарубежной музыке (П. Булез, Б. Бриттен).

Лит.: Кюи Ц. А., Русский романс, СПБ, 1896; Финдейзен Н., Русская художественная песня. (Романс), М. — Лейпциг, [1905]; Глебов И. (Асафьев Б. В.), Введение, в его кн.: Русская поэзия в русской музыке (нотографич. указатель), ² П., 1922; его же, Важнейшие этапы развития русского романса, в кн.: Русский романс, М.— Л., 1930; его же, Русский романс XIX в., в его кн.: Русская музыка от начала XIX столетия, М.—Л., 1930, ² Л., 1968; Левашева О. Е., Романс и песня. А. Д. Жилин, Д. Н. Кашин, в кн.: Очерки по истории русской музыки. 1790—1825, Л., 1956; Васина-Гроссман В. А., Русский классический романс XIX века, М., 1956; её же, Романтическая песня XIX века, М., 1966; её же, Мастера советского романса, М., 1968; её же, Камерная вокальная музыка, в кн.: Музыка XX века. Очерки, ч. 1, кн. 1, М., 1976; Гусев В. Е., Вступит. статья в сб.: Песни и романсы русских поэтов, М. — Л., 1965; Курышева Т. А., Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1, М., 1966; Ручьевская Е., О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века, в сб.: Русская музыка на рубеже XX века, М. — Л., 1966; её же, О методах претворения и выразительном значении речевой интонации, в сб.: Поэзия и музыка, М., 1973; Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года), вып. 1—2, М., 1966—69; Moser H. J., Das deutsche Lied seit Mozart, Bd 1—2, B. — Z., [1937], ² Tutzing, 1968; Gougelot H., La romance française sous la Révolution et l'Empire, pt. 1—2, Melun, 1938—43; Bücken E., Das deutsche Lied, Hamb., 1939; Noske Fr., La mélodie française de Berlioz à Duparc, P., 1954; Beaufils M., Le lied romantique allemand, [P., 1956]; Friedländer M., Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd 1—2, Stuttg., 1902, ² Hildesheim, 1962; Kretzschmar H., Geschichte des neuen deutschen Liedes, Lpz., 1911, ² Hildesheim — Wiesbaden, 1966. См. также лит. при ст. *Песня* и при статьях об отд. авторах романсов.

В. А. Васина-Гроссман.

РОМАНТИ́ЗМ (франц. romantisme) — художеств. течение, сформировавшееся в кон. 18 — нач. 19 вв. сначала в лит-ре (Германия, Великобритания, др. страны Европы и Америки), затем в музыке и др. иск-вах. Понятие «Р.» произошло от эпитета «романтический»; до 18 в. он указывал на нек-рые особенности лит. произв., написанных на романских яз. (т. е. не на языках классич. древности). Это были романсы (испан. romance), а также поэмы и романы о рыцарях. В кон. 18 в. «романтическое» понимается более широко: не только как авантюрное, занимательное, но и как старинное, самобытно народное, далёкое, наивное, фантастичное, духовно возвышенное, призрачное, а также удивительное, пугающее. «Романтики романтизировали всё, что им было по душе из недавнего и давнего прошлого» — писал Ф. Блуме (Blume Fr., Romantik, MGG, Bd 11). Как «своё» ими воспринимается творчество Данте и У. Шекспира, П. Кальдерона и М. Сервантеса, И. С. Баха и И. В. Гёте, многое в античности; привлекает их также поэзия Др. Востока и ср.-век. миннезингеров. Исходя из отмеченных выше признаков, Ф. Шиллер наз. свою «Орлеанскую деву» «романтич. трагедией», а в образах Миньоны и Арфиста усматривает романтичность «Годов учения Вильгельма Майстера» Гёте. Р. как лит. термин впервые появляется у Новалиса, как муз. термин — у Э. Т. А. Гофмана. Однако по своему содержанию он не очень отличается от соответств. эпитета. Р. никогда не был ясно очерченной программой или стилем; это широкий круг идейно-эстетич. тенденций, в к-ром историч. ситуация, страна, интересы художника создавали те или иные акценты, определяли разл. цели и средства. Однако романтич. иск-ву разных формаций присущи и важные общие особенности, касающиеся как идейной позиции, так и стилистики.

Унаследовав от эпохи Просвещения многие её прогрессивные черты, Р. вместе с тем связан с глубоким разочарованием как в самом просветительстве, так и в успехах всей новой цивилизации в целом. Для ранних романтиков, ещё не знавших итогов Великой франц. революции, разочаровывающим был общий процесс рационализации жизни, её подчинения усреднённо-трезвому «разуму» и бездушному практицизму. В дальнейшем, особенно в годы Империи и Реставрации, всё более отчётливо обрисовывался социальный смысл позиции романтиков — их антибуржуазность. По словам Ф. Энгельса, «установленные победой разума общественные и политические учреждения оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей» (Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве, т. 1, М., 1967, с. 387). В творчестве романтиков обновление личности, утверждение её духовной силы и красоты соединяется с изобличением царства филистеров; полноценно-человеческое, творческое противопоставляется посредственному, ничтожному, погрязшему в тщеславии, суетности, мелочном расчёте. Ко времени Гофмана и Дж. Байрона, В. Гюго и Жорж Санд, Г. Гейне и Р. Шумана социальная критика буржуазного мира стала одним из главных элементов Р. В поисках источников духовного обновления романтики нередко идеализировали прошлое, пытались вдохнуть новую жизнь в религ. мифы. Так рождалось противоречие между общей прогрессивной направленностью Р. и возникавшими в его же русле консервативными тенденциями. В творчестве музыкантов-романтиков эти тенденции не сыграли заметной роли; они проявлялись гл. обр. в лит.-поэтич. мотивах нек-рых произв., однако в муз. интерпретации таких мотивов обычно перевешивало живое, реально-человеческое начало.

Муз. Р., ощутимо проявивший себя во 2-м десятилетии 19 в., был явлением исторически новым и вместе с тем обнаруживал глубокие преемств. связи с муз. классикой. Творчество выдающихся композиторов предшествующего времени (включая не только венских классиков, но и музыку 16—17 вв.) служило опорой для культивирования высокого художеств. ранга. Именно такое иск-во стало образцом для романтиков; по словам Шумана, «лишь этот чистый источник может питать силы нового искусства» («О музыке и музыкантах», т. 1, М., 1975, с. 140). И это понятно: только высокое и совершенное можно было с успехом противопоставить муз. пустословию светского салона, эффектному виртуозничанию эстрады и оперной сцены, равнодушному традиционализму музыкантов-ремесленников. Муз. классика послебаховской эпохи служила базой для муз. Р. и в связи со своим содержанием. Начиная с К. Ф. Э. Баха в ней всё более свободно проявлялась стихия чувства, музыка овладевала новыми средствами, позволявшими выразить как силу, так и тонкость эмоциональной жизни, лиризм в его индивидуальном варианте. Эти устремления роднили многих музыкантов 2-й пол. 18 в. с лит. движением «Бури и натиска». Вполне закономерным было отношение Гофмана к К. В. Глюку, В. А. Моцарту и особенно к Л. Бетховену как к художникам романтич. склада. В таких оценках сказывались не только пристрастие романтич. восприятия, но и внимание к чертам «предромантизма», реально присущим крупнейшим композиторам 2-й пол. 18 — нач. 19 вв.

Муз. Р. исторически был подготовлен также предшествовавшим ему движением лит. Р. В Германии у «иенских» и «гейдельбергских» романтиков (В. Г. Вакенродер, Новалис, бр. Ф. и А. Шлегель, Л. Тик, Ф. Шеллинг, Л. Арним, К. Брентано и др.), у близкого к ним писателя Жан Поля, позднее у Гофмана, в Великобритании у поэтов т. н. «озёрной школы» (У. Вордсворт, С. Т. Колридж и др.) вполне сложились

уже общие принципы Р., к-рые затем по-своему были интерпретированы и развиты в музыке. В дальнейшем муз. Р. испытал значит. влияние таких писателей, как Гейне, Байрон, Ламартин, Гюго, Мицкевич и др.

К важнейшим сферам творчества музыкантов-романтиков относятся лирика, фантастика, народно- и национально-самобытное, натуральное, характерное.

Первостепенное значение лирики в романтич. иск-ве, особенно в музыке, было фундаментально обосновано нем. теоретиками Р. Для них «романтическое» — это прежде всего «музыкальное» (в иерархии иск-в музыке отводилось самое почётное место), ибо в музыке безраздельно царит чувство, и поэтому в ней находит свою высшую цель творчество художника-романтика. Следовательно, музыка — это и есть лирика. В аспекте отвлечённо-философском она, согласно теории лит. Р., позволяет человеку слиться с «душой мира», с «универсумом»; в аспекте конкретно-жизненном музыка по природе своей — антипод прозаич. реальности, она — голос сердца, способный с наивысшей полнотой поведать о человеке, его духовном богатстве, о его жизни и чаяниях. Вот почему в сфере лирики муз. Р. принадлежит самое яркое слово. Новыми явились достигнутые музыкантами-романтиками лирич. непосредственность и экспрессия, индивидуализация лирич. высказывания, передача психологич. развития чувства, полного новых драгоценных деталей на всех своих этапах.

Фантастика как контраст к прозаич. реальности сродни лирике и часто, особенно в музыке, переплетается с последней. Сама по себе фантастика обнаруживает разные грани, в одинаковой степени существенные для Р. Она выступает как свобода воображения, вольная игра мысли и чувства и одноврем. как свобода познания, смело устремляющегося в мир «странного», чудесного, неизведанного как бы наперекор филистерскому практицизму, убогому «здравому смыслу». Фантастика является и разновидностью романтически-прекрасного. Вместе с тем фантастика даёт возможность в опосредованной форме (а стало быть и с максимальной художеств. обобщённостью) столкнуть прекрасное и уродливое, доброе и злое. В художеств. разработку этого конфликта Р. внёс большой вклад.

Интерес романтиков к жизни «во вне» неразрывно связан с общей концепцией таких понятий, как народно- и национально-самобытное, натуральное, характерное. Это было стремление воссоздать утраченную в окружающей реальности подлинность, первичность, цельность; отсюда интерес к истории, к фольклору, культ природы, трактуемый как первозданность, как самое полное и неискажённое воплощение «души мира». Для романтика природа — прибежище от бед цивилизации, она утешает, исцеляет мятущегося человека. Романтики внесли огромный вклад в познание, в художеств. возрождение нар. поэзии и музыки минувших эпох, а также «дальних» стран. По словам Т. Манна, Р.— это «тоска по былому и в то же время реалистическое признание права на своеобразие за всем, что когда-либо действительно существовало со своим местным колоритом и своей атмосферой» (Собр. соч., т. 10, М., 1961, с. 322). В Великобритании начатое ещё в 18 в. собирание нац. фольклора было продолжено в 19 в. В. Скоттом; в Германии именно романтики впервые собрали и сделали всеобщим достоянием сокровища нар. творчества своей страны (сборник Л. Арнима и К. Брентано «Волшебный рог мальчика», «Детские и семейные сказки» бр. Гримм), что имело большое значение и для музыки. Стремление к верной передаче нар.-нац. художеств. стиля («локального колорита») — общая черта музыкантов-романтиков разных стран и школ. То же можно сказать и о муз. пейзаже. Созданное в этой области композиторами 18 — нач. 19 вв. намного превзойдено романтиками. В муз. воплощении природы Р. достиг неведомой прежде образной конкретности; этому послужили вновь открытые выразит. средства музыки, прежде всего лад-гармонические и оркестровые (Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер).

«Характерное» привлекало романтиков в одних случаях как самобытное, цельное, оригинальное, в других — как странное, эксцентричное, карикатурное. Заметить характерное, обнажить его — значит прорваться сквозь нивелирующую серую пелену ординарного восприятия и прикоснуться к действительной, причудливо пёстрой и бурлящей жизни. В стремлении к этой цели сложилось типичное для романтиков иск-во лит. и муз. портретности. Такое иск-во нередко было связано с критицизмом художника и приводило к созданию пародийных и гротескных портретов. От Жан Поля и Гофмана склонность к характерной портретной зарисовке передаётся Шуману и Вагнеру. В России не без влияния романтич. традиции муз. портретность развивалась у композиторов нац. реалистич. школы — от А. С. Даргомыжского до М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова.

Р. развил элементы диалектики в истолковании и отображении мира, и в этом отношении был близок к современной ему нем. классич. философии. В иск-ве усиливается понимание взаимосвязи единичного и общего. По Ф. Шлегелю, романтич. поэзия «универсальна», она «содержит в себе все поэтичное, от величайшей системы искусств, включающей опять-таки целые системы, и до вздоха, до поцелуя, как они выражают себя в безискусственной песне ребенка» («Fr. Schlegels Jugendschriften», hrsg. von J. Minor, Bd 2, S. 220). Беспредельное разнообразие при скрытом внутр. единстве — вот что ценят романтики, напр. в «Дон Кихоте» Сервантеса; пёструю ткань этого романа Ф. Шлегель называет «музыкой жизни» (там же, с. 316). Это роман с «открытыми горизонтами» — замечает А. Шлегель; по его наблюдению, Сервантес прибегает к «бесконечным вариациям», «как если бы он был изощрённым музыкантом» (A. W. Schlegel. Sämtliche Werke, hrsg. von E. Böcking, Bd 11, S. 413). Такая художеств. позиция порождает особенное внимание как к отд. впечатлениям, так и к их связям, к созданию общей концепции. В музыке непосредств. излияние чувства становится философичным, пейзаж, танец, жанровая сценка, портрет проникаются лиризмом и влекут к обобщениям. Р. проявляет особый интерес к жизненному процессу, к тому, что Н. Я. Берковский называет «непосредственным струением жизни» («Романтизм в Германии», Л., 1973, с. 31); это касается и музыки. Для музыкантов-романтиков типично стремление к нескончаемым преобразованиям исходной мысли, «бесконечному» развитию.

Поскольку Р. усматривал во всех иск-вах единый смысл и единую гл. цель — слияние с таинственной сущностью жизни, новое значение приобретала идея синтеза иск-в. «Эстетика одного искусства есть эстетика и другого; только материал различен»,— замечает Шуман («О музыке и музыкантах», т. 1, М., 1975, с. 87). Но соединение «различных материалов» увеличивает впечатляющую силу художественного целого. В глубоком и органичном слиянии музыки с поэзией, с театром, с живописью для иск-ва открылись новые возможности. В области инстр. музыки большую роль приобретает принцип программности, т. е. включения и в композиторский замысел, и в процесс восприятия музыки лит. и др. ассоциаций.

Р. особенно широко представлен в музыке Германии и Австрии. На раннем этапе — творчеством Ф. Шуберта, Э. Т. А. Гофмана, К. М. Вебера, Л. Шпора, Г. Маршнера; далее лейпцигской школой, прежде всего Ф. Мендельсоном-Бартольди и Р. Шуманом; во 2-й пол. 19 в.— Р. Вагнером, И. Брамсом, А. Брукнером, Хуго Вольфом. Во Франции Р. проявился уже в операх А. Буальдьё и Ф. Обера, затем в гораздо более развитой и самобытной форме у Берлиоза. В Италии романтич. тенденции заметно отразились у Дж. Россини и Дж. Верди. Общеевроп. значение получило творчество польского комп. Ф. Шопена, венг. — Ф. Листа, итал.— Н. Паганини (творчество Листа и Паганини явило собой и вершины романтич. исполнительства), нем.— Дж. Мейербера.

В условиях нац. школ Р. сохранял много общего и вместе с тем проявлял заметное своеобразие в идеях, сюжетах, излюбленных жанрах, а также в стилистике.

В 30-е гг. обнаружились существ. разногласия между нем. и франц. школами. Сложились разные представления о допустимой мере стилистич. новаторства; спорным явился также вопрос о допустимости эстетич. компромиссов художника в угоду вкусам «толпы». Антагонистом новаторства Берлиоза был Мендельсон, твёрдо защищавший нормы умеренного «классико-романтического» стиля. Шуман, горячо выступавший в защиту Берлиоза и Листа, всё же не принимал того, что ему казалось крайностями франц. школы; автору «Фантастической симфонии» он предпочитал гораздо более уравновешенного Шопена, чрезвычайно высоко ставил Мендельсона и близких этому композитору А. Гензельта, С. Хеллера, В. Тауберта, У. С. Беннетта и др. С необычайной резкостью критикует Шуман Мейербера, усматривая в его эффектной театральности только демагогию и погоню за успехом. Гейне и Берлиоз, наоборот, ценят у автора «Гугенотов» динамич. муз. драматургию. Вагнер развивает критич. мотивы Шумана, однако в своём творчестве далеко уходит от норм умеренного романтич. стиля; придерживаясь (в отличие от Мейербера) строгих критериев эстетич. отбора, он идёт по пути смелых реформ. В сер. 19 в. в качестве оппозиции к *лейпцигской школе* образовалась т. н. новонемецкая или *веймарская школа*; её центром стал в свои веймарские годы (1849—61) Лист, приверженцами являлись Р. Вагнер, Х. Бюлов, П. Корнелиус, Й. Рафф и др. «Веймарцы» были сторонниками программной музыки, муз. драмы вагнеровского типа и др. радикально реформированных видов нового муз. иск-ва. С 1859 идеи новонемецкой школы представляли «Всеобщий немецкий ферейн» и созданный ещё в 1834 Шуманом журн. «Neue Zeitschrift für Musik», к-рым с 1844 руководил К. Ф. Брендель. В противоположном лагере наряду с критиком Э. Гансликом, скрипачом и композитором Й. Иоахимом и др. был И. Брамс; последний не стремился к спорам и отстаивал свои принципы лишь в творчестве (в 1860 Брамс единств. раз поставил свою подпись под полемич. статьёй — коллективным выступлением против нек-рых идей «веймарцев», напечатанным в берлинском журн. «Echo»). То, что в творчестве Брамса критики склонны были считать консерватизмом, на самом деле являлось живым и оригинальным иск-вом, где романтич. традиция обновлялась, испытывая новое мощное воздействие классич. музыки прошлого. Перспективность этого пути показало развитие европ. музыки след. десятилетий (М. Регер, С. Франк, С. И. Танеев и др.). В той же мере перспективными оказались и прозрения «веймарцев». В дальнейшем споры двух школ исторически изживаются.

Поскольку в русле Р. шли успешные поиски нац. подлинности, социальной и психологич. правдивости, идеалы этого течения тесно сплетались с идеологией реализма. Такого рода связи очевидны, напр., в операх Верди, Бизе. Этот же комплекс типичен для ряда нац. муз. школ 19 в. В рус. музыке романтич. элементы ярко представлены уже у М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, во 2-й пол. 19 в.— у композиторов «Могучей кучки» и у П. И. Чайковского, позднее у С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера. Под сильным влиянием Р. развивались молодые муз. культуры Польши, Чехии, Венгрии, Норвегии, Дании, Финляндии (С. Монюшко, Б. Сметана, А. Дворжак, Ф. Эркель, К. Синдинг, Э. Григ, Н. Гаде, Э. Хартман, К. Нильсен, Я. Сибелиус и др.), а также испан. музыка 2-й пол. 19 — нач. 20 вв. (И. Альбенис, Э. Гранадос, М. де Фалья).

Муз. Р. активно способствовал развитию камерной вокальной лирики и оперы. В соответствии с идеалами Р. в реформе вок. музыки гл. роль играет углубление синтеза иск-в. Вок. мелодия чутко отзывается на выразительность поэтич. слова, становится более детализированной и индивидуальной. Инстр. партия теряет характер нейтрального «сопровождения» и всё более насыщается образной содержательностью. В творчестве Шуберта, Шумана, Франца, Вольфа прослеживается путь от сюжетно разработанной песни к «муз. стихотворению». Среди вок. жанров возрастает роль баллады, монолога, сцены, поэмы; песни во мн. случаях объединяются в циклы. В романтич. опере, развивавшейся в разл. направлениях, неуклонно усиливается связь музыки, слова, театр. действия. Этой цели служат: система муз. характеристик и лейтмотивов, разработка речевых интонаций, слияние логики муз. и сценич. развития, использование богатых возможностей симф. оркестра (к высшим достижениям оперного симфонизма принадлежат партитуры Вагнера).

В инстр. музыке композиторы-романтики особенно склонны к фп. миниатюре. Короткая пьеса становится желанной для художника-романтика фиксацией момента: беглой зарисовкой настроения, пейзажа, характерного образа. В ней ценятся и относит. простота, близость к жизненным первоистокам музыки — к песне, танцу, возможность запечатлеть свежий, оригинальный колорит. Популярные разновидности романтич. короткой пьесы: «песня без слов», ноктюрн, прелюд, вальс, мазурка, а также пьесы с программными названиями. В инстр. миниатюре достигается высокая содержательность, рельефная образность; при сжатости формы она отличается яркой экспрессией. Как и в вок. лирике, здесь возникает склонность к объединению отд. пьес в циклы (Шопен — Прелюдии, Шуман — «Детские сцены»; Лист —«Годы странствий» и др.); в ряде случаев это циклы «сквозного» строения, где между отдельными, относительно самостоят. пьесами возникают разл. рода интонац. связи (Шуман — «Бабочки», «Карнавал», «Крейслериана»). Такие «сквозные» циклы уже дают нек-рое представление о главных тенденциях романтич. трактовки крупной инстр. формы. В ней, с одной стороны, подчёркивается контрастность, разнохарактерность отд. эпизодов, с другой — усиливается единство целого. Под знаком этих тенденций даётся новое творч. истолкование классич. сонаты и сонатного цикла; те же стремления определяют собой логику одночастных «свободных» форм, в к-рых обычно сочетаются черты сонатного allegro, сонатного цикла и вариационность. «Свободные» формы явились особенно удобными для программной музыки. В их разработке, в стабилизации жанра одночастной «симф. поэмы» велика заслуга Листа. Конструктивный принцип, лежащий в основе листовских поэм,— свободное преобразование одной темы (монотематизм) — создаёт выразит. контрасты и вместе с тем обеспечивает максимальное единство всей композиции («Прелюды», «Тассо» и др.).

В стилистике муз. Р. важнейшую роль приобретают средства ладовые и гармонические. Поиски новой выразительности связаны с двумя параллельными и часто взаимосвязанными процессами: с усилением функционально-динамич. стороны гармоний и с усилением ладо-гармонич. красочности. Первый из этих процессов — всё большее насыщение аккордов альтерациями и диссонансами, что обостряло их неустойчивость, усили-

вало напряжение, требовавшее разрешения в дальнейшем гармонич. движении. Такие свойства гармонии наилучшим образом выражали типичное для Р. «томление», поток «бесконечно» развивающегося чувства, что с особенной полнотой воплотилось в вагнеровском «Тристане». Красочные эффекты проявились уже в использовании возможностей мажоро-минорной ладовой системы (Шуберт). Новые, весьма разнообразные колористич. оттенки извлекались из т. н. натуральных ладов, с помощью к-рых подчёркивался нар. или архаич. характер музыки; немаловажная роль — особенно в фантастике — отводилась ладам со звукорядами целотонным и «тон-полутон». Красочные свойства обнаруживались также в хроматически усложнённой, диссонирующей аккордике, и именно в этом пункте отмеченные выше процессы явно соприкасались. Свежие звуковые эффекты достигались и путём разл. сопоставлений аккордов или ладов в пределах диатонич. звукоряда.

В романтич. мелодике действовали следующие гл. тенденции: в структуре — стремление к широте и непрерывности развития, отчасти и к «незамкнутости» формы; в ритме — преодоление традиц. регулярности метрич. акцентов и любой автоматич. повторности; в интонац. составе — детализация, наполнение выразительностью не только начальных мотивов, но и всего мелодич. рисунка. Вагнеровский идеал «бесконечной мелодии» включил в себя все названные тенденции. С ними же связано иск-во величайших мелодистов 19 в. Шопена и Чайковского.

Муз. Р. в огромной степени обогатил, индивидуализировал средства изложения (фактуру), сделав их одним из важнейших элементов муз. образности. То же касается и использования инстр. составов, особенно симф. оркестра. Р. развил колористич. средства оркестра и драматургию орк. развития до высоты, к-рой не знала музыка предшествующих эпох.

Поздний муз. Р. (кон. 19 — нач. 20 вв.) всё ещё давал «богатые всходы», и у его крупнейших продолжателей романтич. традиция всё ещё выражала идеи прогрессивного, гуманистич. иск-ва (Г. Малер, Р. Штраус, К. Дебюсси, А. Н. Скрябин).

С усилением и качественным преобразованием тенденций Р. связаны новые творч. достижения в музыке. Культивируется по-новому детализированная образность — как в сфере внешних впечатлений (импрессионистич. красочность), так и в изысканно тонкой передаче чувств (Дебюсси, Равель, Скрябин). Расширяются возможности муз. изобразительности (Р. Штраус). Утончённость, с одной стороны, и повышенная экспрессивность — с другой, создают более широкую шкалу эмоциональной выразительности музыки (Скрябин, Малер). Вместе с тем в позднем Р., к-рый тесно сплетался с новыми течениями рубежа 19 и 20 вв. (импрессионизм, экспрессионизм), нарастали симптомы кризиса. В нач. 20 в. эволюция Р. обнаруживает гипертрофию субъективного начала, постепенное перерождение утончённости в аморфность и неподвижность. Полемически острой реакцией на эти кризисные черты явился муз. антиромантизм 10 — 20-х гг. (И. Ф. Стравинский, молодой С. С. Прокофьев, композиторы французской «Шестёрки» и др.); позднему Р. было противопоставлено стремление к объективности содержания, к ясности формы; возникла новая волна «классицизма», культ старых мастеров, гл. обр. добетховенской эпохи. Середина 20 в. показала, однако, жизнеспособность ценнейших традиций Р. Вопреки усилившимся в западной музыке разрушительным тенденциям Р. сохранил свою духовную основу и, обогащённый новыми стилистич. элементами, получил развитие у мн. выдающихся композиторов 20 в. (Д. Д. Шостакович, Прокофьев, П. Хиндемит, Б. Бриттен, Б. Барток и др.).

Лит.: Асмус В., Музыкальная эстетика философского романтизма, «СМ», 1934, № 1; Нефк., История западноевропейской музыки, перевод с франц. Б. В. Асафьева, ²М., 1938; Соллертинский И., Романтизм, его общая и музыкальная эстетика, в его кн.: Исторические этюды, Л., 1956, ²т. 1, 1963; Житомирский Д., Заметки о музыкальном романтизме (Шопен и Шуман), «СМ», 1960, № 2; его же, Шуман и романтизм, в его кн.: Роберт Шуман, М., 1964; Васина-Гроссман В., Романтическая песня XIX века, М., 1966; Конен В., История зарубежной музыки, вып. 3, ³М., 1972; Мазель Л., Проблемы классической гармонии, М., 1972 (гл. 9— Об историческом развитии классической гармонии в XIX веке и начале XX века); Скребков С., Художественные принципы музыкальных стилей, М., 1973; Музыкальная эстетика Франции XIX века. Сост. текстов, вступ. статья и вступ. очерки Е. Ф. Бронфин, М., 1974 (Памятники музыкально-эстетической мысли); Музыка Австрии и Германии XIX века, кн. 1, М., 1975; Друскин М., История зарубежной музыки, вып. 4, ³М., 1976; Riemann H., Geschichte der Musik seit Beethoven, B.—Stuttg., 1901; Elkuss S., Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung, Münch.—B., 1918 (Hist. Bibl., Bd 39); Kurth E., Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan», Bern, 1920, ²B., 1923 (рус. пер.—Курт Э., Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера, М., 1975); Istel E., Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland, ²Lpz.— B., 1921; Becking G., Klassik und Romantik, в кн.: Kongress-Bericht, Lpz., 1926; Kahl W., Lyrische Klavierstücke der Romantik, Stuttg., 1926; Ullmann R., Gotthard H., Geschichte des Begriffes «Romantisch» in Deutschland, B., 1927; Roeseling K., Die Grundhaltung der romantischen Melodik, Köln, 1928; Eckardt H., Die Musikanschauung der französischen Romantik, Kassel, 1935; Benz R., Die deutsche Romantik, Lpz., 1937, ³Stuttg., 1956; Bücken E., Romantik und Realismus, в кн.: Festschrift A. Schering, B., 1937; Goslich S., Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper, Lpz., 1937 (Schriftenreihe des Staatlichen Institutes für deutsche Musikforschung, Bd 1); Schering A., Kritik der romantischen Musikbegriffs, в кн.: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jahrg. 44, 1937, Lpz., 1938; Damerini A., Classicismo e romanticismo nella musica, Florenz, 1942; Dumesnil R., La musique romantique français, [P., 1944]; Reich W., Musik in romantischer Schau, [Bd 1—2], Basel, 1946—47; Einstein A., Musik in the Romantic era, N. Y., 1947, (² на нем. яз.— Die Romantik in der Musik, Münch., 1950, ³ на итал. яз.— La musica nel periodo romantico, Firenze, 1952); Gurlitt W., R. Schumann und die Romantik in der Musik, в кн.: Jahrbuch 106. Niederreinisches Musikfest in Düsseldorf. 1951; Siegmann F., Die Musik im Leben und Schaffen der russischen Romantiker, B., 1954; Chantavoine J., Gaudefrey-Demonbynes J., Le romantisme dans la musique européenne, P., 1955; Eggebrecht H. H., Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang, «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1955, Jahrg. 29, H. 3; Heussner H., Das Biedermeier in der Musik, «MI», 1959, Bd 12; Husmann H., Die Stellung der Romantik in der Weltgeschichte der Musik, в кн.: The book of the first international musicological congress devoted to the works of F. Chopin, Warszawa, 16—22 february, 1960, Warsz., 1963; Knepler G., Die Bestimmung des Begriffes «Romantik», там же; Stephenson K., Romantik in der Tonkunst, Köln, 1961; Engel H., Die Grenzen der romantischen Epoche und der Fall Mendelssohn, в кн.: Festschrift O. E. Deutsch..., Kassel, 1963; Wiora W., Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik, в кн.: Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Regensburg, 1965; Rummenhöller P., Romantik und Gesamtkunstwerk, там же; Schmidt-Garre H., Musik, die dunkelste aller Künst bei Tieck—eine Flammen- und Wolkensäule bei Goethe, «NZfM», 1972, № 7.

Д. В. Житомирский.

РО́МБЕРГ (Romberg) Берихард (11 XI 1767, Динклаге — 13 VIII 1841, Гамбург) — нем. виолончелист и композитор. Сын фаготиста Антона Р. (игравшего также на виолончели) — его первого учителя. В 1774 выступил в концерте вместе с двоюродным братом Андреасом Р., с к-рым до 1799 гастролировал по странам Европы и в 1790—93 служил (одноврем. с Л. Бетховеном) в Боннской придв. капелле. В Бонне играл в квартете с Ф. Рисом, Андреасом Р. и Л. Бетховеном. В 1801—02 профессор Парижской консерватории; в 1805—06, а затем в 1816—19 солист Берлинской придв. капеллы. Затем жил в Гамбурге, мн. концертировал, в т. ч. в России (впервые в 1807); в последние годы выступал как оперный дирижёр. Конц.-исполнит. деятельность Р., продолжавшаяся



более 50 лет и во многом способствовавшая популяризации виолончели как сольного инструмента, ознаменовала новую ступень в развитии техники игры на этом инструменте. Р. владел виртуозной техникой и мощным красивым звуком. Его игра славилась благородством фразировки, была лишена какой-либо сентиментальности. Р. высоко ценили Л. Бетховен, Э. Т. А. Гофман, а в России — В. Ф. Одоевский, М. Ю. Виельгорский (ученик Р.) и др. Р.-композитор, подобно Л. Шпору, проявил себя как представитель раннеромантич. стиля. Автор опер «Die wiedergefundene Statue» (между 1791 и 1793, Бонн), «Ulysses und Circe» (1807, Берлин), «Rittertreue» (1817) и др., 5 симфоний и камерных произв. (в т. ч. 16 струн. квартетов). Педагогич. значение сохранили его виолончельные соч., среди к-рых 10 концертов, 6 концертино, сонаты, дуэты, фантазии, дивертисменты, вариации и др. Концерты, входящие в совр. уч. программы, отражают виртуозное мастерство Р. и особенно развитую им технику левой руки (техника «ставки»). Значит. интерес представляют вариации на темы песен разных авторов, а также на темы рус. нар. песен (ор. 14, 19, 20, 52). Рус. темы Р. использовал также в «Каприччо на русские песни» (ор. 38) и фантазии «Воспоминание о Санкт-Петербурге» (ор. 77). В 1840 была издана Школа для виолончели Р. («Méthode de violoncelle»).

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 2 — Русское виолончельное искусство до 60-х гг. XIX века, кн. 4 — Зарубежное виолончельное искусство XIX—XX вв., М., 1957—78; Wasielewski W. J. v., Das Violoncell und seine Geschichte, Lpz., 1889, ³1925, S. 125—131; Schäfer H., Bernhard Romberg, Lübeck, 1931; Bächi J., Berühmte Cellisten, Z., 1973, S. 37—41.

Л. С. Гинзбург.

РО́МБЕРГ (Romberg) — семья нем. музыкантов. Андреас Якоб Р. (27 IV 1767, Фехта — 10 XI 1821, Гота) — скрипач и композитор. Сын Герхарда Р. (1745—1819), кларнетиста и дирижёра в Мюнстере. В 1784—96 гастролировал в Германии, Голландии, Италии и Франции вместе с двоюродным братом виолончелистом Бернхардом Р. В 1790—93 оба работали в Боннской придв. капелле. С 1815 как преемник Л. Шпора — придв. капельмейстер в Готе. Автор опер и 4 симфоний, 3 концертов для скрипки с камерным оркестром и ряда вок. произв. с сопровождением (в т. ч. «Песнь о колоколе» на сл. Ф. Шиллера, 1808).

Киприан Р. (28 X 1807, Гамбург — 14 X 1865, там же) — виолончелист, сын Андреаса Якоба Р., ученик Бернхарда Р. Значит. часть жизни провёл в России. Играл с Ф. Давидом в квартете мецената К. Липхарта в Тарту (1828—35), служил в придв. капелле и разл. оркестрах Петербурга; в 20—40-е гг. часто выступал в петерб. и моск. концертах; был одним из учредителей Петерб. об-ва любителей музыки. Автор ряда виолончельных произв., в их числе — Фантазия для виолончели с оркестром и много популярных романсов для голоса с фп. и влч. («Тучи чёрные собираются», «Тёмно-русые кудри милого», «Когда б он был теперь со мною», «Когда б он знал», «Дайте крылья мне перелётные» и др.).

РОНДИ́НО (итал. rondino, уменьшит. от rondo) — маленькое *рондо*, технически нетрудная пьеса, чаще всего создаваемая для педагогич. инструктивных целей.

РО́НДО (итал. rondo, франц. rondeau, от rond — круг),— одна из самых распространённых муз. форм, прошедшая длительный путь историч. развития. В её основе лежит принцип чередования главной, неизменяемой темы — рефрена и постоянно обновляемых эпизодов. Термин «рефрен» равнозначен термину *припев*. Песня типа запев—припев, в тексте к-рой постоянно обновляемый запев сопоставляется со стабильным припевом,— один из источников формы Р. В Р. возникает как бы движение по кругу — a b a c a ... a. Эта общая схема в каждую эпоху реализуется по-разному.

В старинных, относящихся к доклассич. эпохе образцах Р. эпизоды, как правило, не представляли собой новых тем, а основывались на муз. материале рефрена. Поэтому Р. было тогда однотемным. В разл. стилях и нац. культурах существовали свои нормы сопоставления и взаимосвязи отд. частей Р.

Франц. клавесинисты (Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо и др.) писали в форме Р. небольшие пьесы с программными заголовками («Кукушка» Дакена, «Жнецы» Куперена). Изложенная вначале тема рефрена воспроизводилась в них далее в той же тональности и без всяких изменений. Эпизоды, звучавшие между её проведениями, назывались «куплетами». Число их бывало самым различным — от двух («Сборщицы винограда» Куперена) до девяти («Пассакалья» того же автора). По форме рефрен представлял собой квадратный период повторного строения (иногда повторявшийся целиком после первого проведения). Куплеты излагались в тональностях первой степени родства (последний иногда в гл. тональности) и имели серединно-разработочный характер. Иногда в них звучали и темы рефрена в неглавной тональности («Кукушка» Дакена). В нек-рых случаях в куплетах возникали новые мотивы, не образовывавшие, однако, самостоят. тем («Любимая» Куперена). Размер куплетов мог быть и нестабильным. Во мн. случаях он постепенно возрастал, что сочеталось с развитием одного из выразит. средств, чаще всего ритма. Т. о., незыблемость, стабильность, устойчивость музыки, излагаемой в рефрене, оттенялась мобильностью, неустойчивостью куплетов.

Близкими к такой трактовке формы являются и немногочисл. рондо И. С. Баха (напр., во 2-й сюите для оркестра).

В нек-рых образцах Р. итал. композиторов, напр. Дж. Саммартини, рефрен проводился в разных тональностях. К этому же типу примыкали и рондо Ф. Э. Баха. Появление далёких тональностей, а порой и новых тем иногда сочеталось в них с возникновением образного контраста даже при разработке осн. темы; благодаря этому Р. выходило за рамки старинных типовых норм данной формы.

В творчестве венских классиков (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена) Р., как и др. формы, основанные на гомофонно-гармонич. муз. мышлении, приобретает наиболее ясный, строго упорядоченный характер. Р. у них — типичная форма финала сонатно-симфонич. цикла и вне его как самостоят. пьеса встречается гораздо реже (В. А. Моцарт, Рондо a-moll для фп., К.-V. 511). Общий характер музыки Р. определялся закономерностями цикла, финал к-рого в ту эпоху писался в оживлённом темпе и был связан с музыкой нар. песенно-танц. характера. Это сказывается на тематизме Р. венских классиков и одноврем. определяет существенное композиционное новаторство — тематич. контраст между рефреном и эпизодами, количество к-рых становится минимальным (два, реже три). Уменьшение числа частей Р. компенсируется ростом их протяжённости и большей внутр. развитостью. Для рефрена становится типичной простая 2- или 3-частная форма. При повторении рефрен проводится в той же тональности, однако часто подвергается варьированию; при этом возможно и сокращение его формы до периода.

В построении и размещении эпизодов также устанавливаются новые закономерности. Степень контрастирования эпизодов рефрену возрастает. Первый эпизод, тяготея к доминантовой тональности, по степени контраста близок к середине простой формы, хотя во многих случаях бывает написан в чёткой форме — периода, простой 2- или 3-частной. Второй эпизод, тяготея к одноимённой или субдоминантовой тональности, по степени контраста близок к трио сложной 3-частной формы с его чёткой композиционной струк-

турой. Между рефреном и эпизодами, как правило, имеются связующие построения, цель к-рых — обеспечить непрерывность муз. развития. Лишь в нек-рых переходных моментах связки могут отсутствовать — чаще всего перед вторым эпизодом. Это подчёркивает силу возникающего контраста и соответствует композиционной тенденции, согласно к-рой новый контрастный материал вводится при помощи непосредств. сопоставления, а возвращение к начальному материалу осуществляется в процессе плавного перехода. Поэтому связки между эпизодом и рефреном почти обязательны.

В связующих построениях, как правило, используется тематич. материал рефрена или эпизодов. Во мн. случаях, особенно перед возвращением рефрена, связка кончается доминантовым предиктом, создающим чувство напряжённого ожидания. Благодаря этому появление рефрена воспринимается как необходимость, что содействует пластичности и органичности формы в целом, её круговому движению. Р. обычно увенчивается протяжённой кодой. Важность её определяется двумя причинами. Первая связана с внутр. развитием самого Р.— два контрастных сопоставления требуют обобщения. Поэтому в завершающем разделе возможно как бы движение по инерции, сводящееся к чередованию кодового рефрена и кодового эпизода. Один из признаков коды именно в Р.— т. н. «прощальные переклички» — интонационные диалоги двух крайних регистров. Вторая причина состоит в том, что Р.— финал цикла, и кода Р. завершает развитие всего цикла.

Р. послебетховенского периода характеризуется новыми признаками. По-прежнему используемое как форма финала сонатного цикла, Р. чаще привлекается как форма самостоят. пьесы. В творчестве Р. Шумана возникает особый вариант многотемного Р. («калейдоскопическое Р.» — по Г. Л. Катуару), в к-ром значительно уменьшается роль связок — они могут вообще отсутствовать. В этом случае (напр., в 1-й части «Венского карнавала») форма пьесы приближается к излюбленной Шуманом сюите миниатюр, скреплённой проведениями первой из них. У Шумана и др. мастеров 19 в. композиционный и тональный планы Р. становятся более свободными. Рефрен может проводиться и не в главной тональности; одно из его проведений бывает выпущено, и в этом случае два эпизода непосредственно следуют друг за другом; количество эпизодов не ограничено; их может быть очень много.

Форма Р. проникает и в вок. жанры — оперную арию (рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила»), романс («Спящая княжна» Бородина). Нередко рондообразную композицию представляют и целые оперные сцены (начало 4-й картины оперы «Садко» Римского-Корсакова). В 20 в. рондообразная структура встречается и в отд. эпизодах балетной музыки (напр., в 4-й картине «Петрушки» Стравинского).

Принцип, лежащий в основе Р., может получать более свободное и гибкое преломление в многочисл. рондообразных формах. В их числе двойная 3-частная форма. Она является развитием вширь простой 3-частной формы с развивающей или тематически контрастирующей серединой. Суть её заключается в том, что после завершения репризы возникает ещё одна — вторая — середина и далее вторая реприза. Материал второй середины — тот или иной вариант первой, к-рая либо проводится в иной тональности, либо с каким-нибудь иным существ. изменением. При развивающей середине во втором её проведении могут возникнуть и новые мотивно-тематич. образования. При контрастирующей — возможна существ. тематич. трансформация (Ф. Шопен, Ноктюрн Des-dur, op. 27 № 2). Форма в целом может быть подчинена единому сквозному вариационно-динамизирующему принципу развития, благодаря чему и обе репризы осн. темы также могут подвергаться существенным изменениям. Аналогичное введение третьей середины и третьей репризы создаёт тройную 3-частную форму. Эти рондообразные формы широко использовал Ф. Лист в своих фп. пьесах (пример двойной 3-частной — Сонет Петрарки № 123, тройной — «Кампанелла»). К рондообразным формам принадлежат и формы с припевом. В отличие от нормативного Р., рефрен и его повторения составляют в них чётные разделы, в связи с чем их называют «чётными рондо». Их схема a b c b a b, где b — рефрен. Так строится простая 3-частная форма с припевом (Ф. Шопен, Седьмой вальс), сложная 3-частная с припевом (В. А. Моцарт, Рондо alla turca из сонаты для фп. A-dur, K.-V. 331). Такого рода припев может возникнуть и в любой др. форме.

Лит.: Катуар Г., Музыкальная форма, ч. 2, М., 1936, с. 49; Способин И., Музыкальная форма, М.—Л., 1947, [2]1972, с. 178—88; Скребков С., Анализ музыкальных произведений, М., 1958, с. 124—40; Мазель Л., Строение музыкальных произведений, М., 1960, с. 229; Головинский Г., Рондо, М., 1961, [2] 1963; Музыкальная форма, под общей ред. Ю. Тюлина, М., 1965, с. 212—22; Бобровский В., О переменности функций музыкальной формы, М., 1970, с. 90—93; Prout E., Applied forms, L., [1895] (рус. пер.— Праут Э., Прикладные формы, М., б. г.); Chrzanowski W., Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im 18. Jahrhundert, Lpz.—Reudnitz, 1911 (Diss.); Piersig Fr., Das Rondo, B., 1931 (Musikalische Formen in historischen Reihen, 4). См. также лит. при ст. *Форма музыкальная*.

В. П. Бобровский.

РОНДО́НЬЯ — см. *Фанданго*.

РО́НДО-СОНА́ТА — форма, органически сочетающая принцип *рондо* и *сонатной формы*. Возникла в финалах сонатно-симфонич. циклов венских классиков. Существуют две осн. разновидности формы Р.-с.— с центральным эпизодом и с разработкой:

1) A B A	C	A_1 B_1 A_2
2) A B A	разработка	A_1 B_1 A_2

Первые два раздела носят двойные наименования. В терминах сонатной формы: A — главная партия, B — побочная партия; в терминах рондо: A — рефрен, B — первый эпизод. Тональный план проведений раздела B отражает закономерности сонатного allegro — в экспозиции он звучит в доминантовой тональности, в репризе — в главной. Тональность второго (центрального) эпизода (в схеме — C) отвечает нормам рондо — он тяготеет к одноимённой или субдоминантовой тональностям. Отличие Р.-с. от сонаты состоит прежде всего в том, что за побочной и часто примыкающей к ней заключит. партиями следует не разработка, а вновь гл. партия в гл. тональности. Отличие же Р.-с. от рондо в том, что первый эпизод повторяется далее (в репризе) в главной тональности.

Оба осн. компонента Р.-с. по-разному влияют на форму отд. разделов. Сонатная основа требует от гл. партии (рефрена) формы периода, связанная с рондо — простой двухчастной или трёхчастной; сонатная тяготеет к разработке в среднем разделе формы, связанная с рондо — к появлению второго (центрального) эпизода. Побочной партии первого эпизода Р.-с. не свойствен перелом (сдвиг), типичный для сонатной формы.

В репризе Р.-с. часто выпускается одно из проведений рефрена — преим. четвёртое. Если пропускается третье проведение, возникает подобие зеркальной репризы.

В последующие эпохи Р.-с. оставалась характерной для финалов формой, изредка использовалась и в первой части сонатно-симф. циклов (С. С. Прокофьев, 5-я симфония). В композиции Р.-с. происходили изменения, близкие к изменениям в развитии сонатной формы и рондо.

Лит.: Катуар Г., Музыкальная форма, ч. 2, М., 1936, с. 49; Способин И., Музыкальная форма, М., 1947, [2] 1972, с. 223; Скребков С., Анализ музыкальных произведений, М., 1958, с. 187—90; Мазель Л., Строение музыкальных произведений, М., 1960, с. 385; Музыкальная форма, под общей ред. Ю. Тюлина, М., 1965, с. 283—95; Prout E., Applied forms, L., [1895] (рус. пер.—Праут Э., Прикладные формы, М., б. г., с. 203—16).

В. П. Бобровский.

РОНКО́НИ (Ronconi)— семья итал. певцов. Доменико Р. (11 VII 1772, Лендинара, близ Ровиго, Венеция — 13 IV 1839, Милан). Пению и игре на фп. обучался в Триесте под рук. местного капельмейстера аббата Червеллини. Как певец (тенор) совершенствовался у Г. Пакьяротти и М. Бабини. В 1797 дебютировал на оперной сцене в Венеции. В 1801—05 с огромным успехом выступал в Итал. опере в Петербурге, с 1805 вновь в Италии. В 1808 пел в «Ла Скала» (Милан), в 1809 — в Итал. опере в Вене, в 1810 — в Париже, затем в Милане, Болонье, Венеции и др. В 1819—29 выступал в придв. опере в Мюнхене, где одноврем. состоял придв. преподавателем пения. В 1829 открыл собств. школу пения в Милане. Среди его учеников— сыновья Джорджо, Феличе, Себастьяно, певица К. Унгер. Автор инструктивных вок. соч., песен.

И. М. Ямпольский.

Сыновья Доменико Р.: Джорджо Р. (6 VIII 1810, Милан —8 I 1890, Мадрид). Пению обучался у отца. Дебютировал на оперной сцене в Павии в 1830, затем пел в Милане, Кремоне, Болонье, Риме, Неаполе, Флоренции, Венеции и др. городах Италии. В 40-е гг. гастролировал в Вене, Париже, Лондоне. Выступал в России в 1851—55 и 1858—59. Р.— один из выдающихся итал. певцов 19 в. (баритон); его пение отличалось выразит. фразировкой, виртуозным вок. мастерством. Обладал ярким темпераментом, исполнял драм. и трагедийные партии — Риголетто; Генрих Астон («Лючия ди Ламмермур»), Генрих VIII («Анна Болейн» Доницетти), Навуходоносор («Навуходоносор» Верди), Де Сильва («Эрнани»), комич. партии — Фигаро; Белькоре и Дулькамара («Любовный напиток») и др.

С. М. Грищенко.

Феличе (Феликс) Р. [1811, Венеция — 29 VIII (10 IX) 1875, Петербург]. Пению обучался у отца. Выступал на итал. оперных сценах, пел (бас-баритон) в операх Г. Доницетти [Белькоре, Дулькамара («Любовный напиток»); Антонио («Линда из Шамуни»)], Дж. Россини, Дж. Верди и др. В 1852—57 пел в Итал. опере в Петербурге, позднее преподавал в Петерб. театр. уч-ще. Был популярным вок. педагогом. Автор школы «Для всех! Элементарное теоретическо-практическое руководство пения» (тетр. 1—2, СПБ, 1869—1871).

И. М. Ямпольский.

Лит.: Kellogg C. L., Memoirs of an American Prima Donna, N. Y.—L., 1913; Monaldi G., Cantanti celebri, Roma, 1929; Zavadini G., Donizetti, Bergamo, [1948]; Subira J., Historia y anecdotario del Teatro Real, Madrid, 1949.

РОНСА́Р (Ronsard) Пьер де (11 IX 1524, замок Ла-Поссоньер, Вандомуа — 27 XII 1585, аббатство Сен-Ком, Турень)— франц. поэт эпохи Возрождения. Глава «Плеяды»— творч. содружества семи поэтов-гуманистов (среди них — Ж. А. де Баиф, Ж. Дю Белле), стремившихся к возрождению антич. форм иск-ва. Р. любил музыку, играл на лютне. Он утверждал, что стихи созданы для пения; по Р., истинный поэт должен «оды с лирой сочетать». Свои взгляды на необходимость соединения музыки и поэзии Р. высказал в предисловии к сб. стихов «Смесь» («Mélanges», P., 1560) и в «Кратком изложении французского поэтического искусства» («Abrégé de l'art poétique français», P., 1565). Входил в основанную Баифом Академию поэзии и музыки (Académie de Poésie et de Musique). Оды, канцоны и сонеты Р., написанные в расчёте на муз. воплощение, оказали большое влияние на развитие франц. вок. музыки 16 в. Среди композиторов — современников Р. на его стихи музыку писали К. Жанекен, К. Гудимель, Ф. де Монте и др. На смерть Р. его друг Ж. Модюи создал реквием. Впоследствии к творчеству Р. обращались Ш. Гуно, Ж. Бизе, А. Казелла, М. Равель, А. Руссель, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк и др. Ж. Тьерсо издал сб. «Chansons de Ronsard» (1924).

Лит.: Шишмарев В., Ронсар и музыка, в кн.: De musica. Временник отдела теории и истории музыки Ин-та истории искусств, вып. 3, Л., 1927; Виппер Ю. Б., Поэзия плеяды, М., 1976; Tiersot G., Ronsard et la musique de son temps, P., [1903]; Ronsard et la musique, «RM», 1924, mai; Photiadès C., Ronsard et son luth, P., 1925; Thibault G., Perceau L., Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI[e] siècle, P., 1941; Lebègue R., Ronsard et la musique, в кн.: Musique et poésie au XVI[e] siècle, P., 1954; Igly P., Pierre de Ronsard et ses musiciens, P., 1955; Caula G. A., La poesia musicale di P. de Ronsard, «La Scala», 1962.

Г. С. Скудина.

РОПА́РЦ (Ropartz) Жозеф Ги Мари (15 VI 1864, Генган, Кот-дю-Нор — 22 XI 1955, Ланлу, Кот-дю-Нор)— франц. композитор. Учился в Парижской консерватории, с 1885 занимался у Т. Дюбуа (гармония) и Ж. Массне (композиция), с 1887 у С. Франка (орган, композиция). В 1894—1919 руководитель симф. концертов и директор консерватории в Нанси, в 1919—29 — в Страсбуре. С 1949 чл. Академии изящных иск-в. Р. был учеником и последователем С. Франка, оказавшего большое влияние на формирование его творч. стиля. Писал в разл. жанрах. Мн. произв. Р. связаны с миром художеств. образов и муз. интонациями фольклора Бретани, родного края композитора. Р. принадлежат и муз.-педагогические соч. Автор муз.-лит. произв., в т. ч. «Notationes artistiques...» (1891), 3 сб-ков стихов («Adagiettos», «Modes mineurs», «Les Nuances»).

Соч.: оперы — Дьявол — дамский портной (Le diable couturier, 1893, Париж), Страна (Le Pays, 1912, Нанси); балеты — Воскресный прелюд... (Prélude dominical..., 1931, Париж), Нескромный (L'indiscret, 1934, Монте-Карло); для солистов, хора и орк.— 3 мессы (1921, 1923, 1925), реквием (1938) и др. церк. произв.; для орк.— 5 симфоний (1894, на бретонский хорал; 1900; 1906, с солистами и хором; 1910; 1945), Маленькая симфония (Petite symphonie, 1943), симф. поэмы, в т. ч. Колокол мёртвых (La Cloche des morts, 1887), Концерт (1930), Праздничный марш (Marche de fête, 1888), Ланды (Les Landes, 1888), Серенада (1892), Бретонское воскресенье (Dimanche breton, 1893), Фантазия (1897), Охота принца Артура (La Chasse du prince Arthur, 1912), Дивертисмент (1915), Сельская серенада (La sérénade champêtre, 1932), Бурбонезские бурре (Bourrées bourbonnaises, 1939), Пасторали (1953); Рапсодия для влч. с орк. (1928); камерно-инстр. ансамбли — 3 сонаты для скр. и фп. (1907, 1917, 1927), 2 сонаты для влч. и фп. (1904, 1919), фп. трио (1918), струн. трио (1935), 6 струн. квартетов (1893, 1912, 1925, 1934, 1940, 1948); для фп., в т. ч. 3 ноктюрна (1911—16), Увертюра, Вариации и Финал (1904), В тени гор (Dans l'ombre de la montagne, 1913); многочисл. пьесы для органа, вок.-инстр. соч., циклы песен для голоса с орк., хоры, музыка к драм. спектаклям, обр. нар. песен.

Лит.: В-ва О., Гюи Ропарц и его симфоническая поэма «Колокол мертвых», «РМГ», 1906, № 40; Шнеерсон Г., Французская музыка XX в., М., 1964, [2] 1970, с. 139—41; Lamy F., J. Guy Ropartz, l'homme et l'œuvre, P., 1948; Kornprobst L., J. Guy Ropartz, étude biographique et musicale, Strasbourg, [1949]; Ibert J., Notice sur la vie et les travaux de Guy Ropartz, P., 1956; Livre du centenaire de J. Guy Ropartz, P., [1966]; Djemil E., J. Guy Ropartz ou la recherche d'une vocation. L'œuvre littéraire du maître et ses résonances musicales, Le Mans, 1967; Davies L., C. Franck and his circle, Boston, 1970.

Г. С. Скудина.

РОРЕ́ (de Rore) Киприан (Чиприано) де (1516, вероятно, Мехелен — август или сентябрь 1565, Парма)— итал. композитор. По происхождению фламандец. Ученик А. Вилларта. Был певчим, затем капельмейстером капеллы собора св. Марка в Венеции (1542—46) и при дворе в Ферраре (с 1547). В 1558—59 жил во Фландрии. В 1561—63 придв. капельмейстер в Парме. В 1563 после смерти Вилларта занял его должность капельмейстера капеллы в соборе св. Марка. Уже в 40-е гг. Р. выдвинулся как мастер *мадригала* (осн. жанр его творчества). Мадригалы Р. (ок. 125, многие на тексты Ф. Петрарки) обнаруживают стремление к изобразительности, красочности муз. языка, к передаче пейзажных деталей текста, к богатой фигурационной насыщенности мелодии (эти украшения из мелких нот Р. называл «хроматизмами»). Его мадригалы пользовались популярностью в 16 в., выпускались сб-ками в 1542, 1551, 1557, 1565, 1577, частично вместе с мадригалами Палестрины (издатели включали их также в смешанные сб-ки соч. разных авторов). Р. принадлежат мессы, мотеты, «страсти» и др. произв. церк. жанров.

Лит.: Musiol J., Cyprian de Rore, Breslau, 1933; Hol J. C., Cipriano de Rore, в кн.: K. Nef. Zum 60. Geburtstag, Z.— Lpz., 1933. *Т. Н. Соловьёва.*

ROHRFLÖTE (ро́рфлёте, нем.; франц. Flûte à cheminée, англ. Reedflute)— «полузакрытый» лабиальный регистр *органа*. Относится к семейству флейтовых. Состоит из металлич. цилиндрич. труб с небольшим отверстием в колпачке. На мануалах встречаются преим. широкомензурные 16′, 8′ и 4′ R. В педали важную роль играет 2′ R., иногда и 1′ R.; в сочетании с к.-н. легко звучащим язычковым регистром (цинк 4′, шалмей 8′) R. придаёт исполняемому на педальной клавиатуре cantus firmus своеобразную светлую окраску. При исп. полифонич. музыки на мануалах включение R. способствует ясному и рельефному звучанию каждого голоса.

Лит.: Mahrenholz Ch., Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau, Kassel, 1930, ²1944; Smets P., Die Orgelregister, ihr Klang und Gebrauch, Mainz, 1934, ²1957. *Л. И. Ройзман.*

РОСКОНЦЕ́РТ (Государственное концертно-гастрольное объединение РСФСР)— концертная организация в системе Мин-ва культуры РСФСР. Создана согласно постановлению Совета Министров РСФСР от 16 сент. 1964 на базе Всероссийского гастрольно-конц. объединения (ВГКО). Находится в Москве.

Постановление Совета Министров РСФСР от 25 янв. 1973 определяет Р. как ведущую гастрольно-конц. организацию Российской федерации. Все конц. организации краёв, областей и авт. республик подчиняются местным органам культуры и Р. (за исключением организаций респ. подчинения — филармоний Москвы, Ленинграда, Кисловодска и Сочи). Р. является единым центром, к-рый разрабатывает и составляет гастрольные планы республики, обеспечивает концертно-театр. обслуживание населения. В систему Р. входят: Гастрольбюро (с отделом фестивалей и массовых представлений); Объединение художественных коллективов; Всероссийская творческая мастерская эстрадного искусства (ВТМЭИ; готовит программы и номера); Отдел формирования концертных организаций (ведёт учёт всех творч. сил и конц. площадок республики); Организационно-творч. отдел (отвечает за состояние и развитие конц. дела в РСФСР и контролирует работу местных филармоний); Рекламно-издательский отдел (обеспечивает выпуск всех видов рекламы гастрольно-конц. деятельности Р.). Р. работает в тесном сотрудничестве с местными органами культуры, творч. союзами, а также Госконцертом. Принимает участие в выполнении Всесоюзного гастрольно-концертного плана Союзконцерта по обмену достижениями нац. иск-ва Российской федерации с др. союзными республиками. *М. Д. Кацева.*

РО́СЛАВЕЦ Николай Андреевич [23 XII 1880 (4 I 1881), Душатин Черниговской губ., ныне Брянской обл. — 23 VIII 1944, Москва] — сов. композитор. Занимался в Муз. классах А. М. Абазы (Курск), в 1912 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки у И. В. Гржимали, по композиции занимался у А. А. Ильинского и С. Н. Василенко. Активный деятель *Ассоциации современной музыки*. Ответств. ред. журн. «Музыкальная культура» (1924). Создал первые в России атональные соч.— сонату для скрипки и фп. (1913), циклы романсов на слова рус. поэтов (1913—1914), «Поэму» для скрипки и фп. (1915). В 1913—15 сформулировал близкую принципам А. Шёнберга «новую систему организации звуков», в основе к-рой лежала теория звуковых комплексов («синтетических аккордов»). Используя эту систему, Р. в 1919—24 написал ряд крупных оркестровых и камерных соч. В кон. 20-х гг. в творчестве Р. наметилось стремление к большей простоте выразительных средств, проявившееся гл. обр. в вок. соч. (хоры «Последнее чудо», «Смолкли залпы», 1925). В 1931—33 жил в Ташкенте, в кон. 30-х гг. вернулся в Москву, преподавал в Муз. политехникуме и на Курсах воен. капельмейстеров. Выступал со статьями в периодич. печати. Написал автобиографич. заметку («О самом себе и своём творчестве», «Современная музыка», 1924, № 5).

Соч.: балет — Пахта (Хлопок, 1933, Узб. т-р оперы и балета); для голосов, хора и орк.— опера-кантата Небо и земля (по Байрону, 1912), кантата Октябрь (слова сов. поэтов, 1927); для орк.— симфония (1922), поэмы — Человек и море (по Ш. Бодлеру, 1911), Конец света (по П. Лафаргу, 1922); концерт для скр. с орк. (1924); для дух. орк., в т. ч. Гимн советской милиции (1926, также для хора с орк., сл. А. Витич-Бережных), Авиамарш (1932); камерные инстр. ансамбли, в т. ч. 5 сонат для скр. и фп., 2 сонаты для влч. и фп., 3 фп. трио, 5 струн. квартетов, квинтет для арфы, гобоя, 2 альтов и влч.; для фп.— 5 сонат, пьесы; для голоса и фп.— романсы, в т. ч. циклы Грустные пейзажи (сл. П. Верлена), Песни 1905 года (сл. Е. М. Тарасова), Декабристы (сл. А. С. Пушкина), Поэзия рабочих профессий (слова разных авторов), Песни прошлого (слова разных авторов); хоры, в т. ч. цикл Песни революции (сл. П. В. Орешина, 1925); массовые песни, в т. ч. Полёт (сл. В. В. Каменского, 1924), Комсомольский марш (сл. И. П. Уткина, 1930), Табачок (сл. А. Пришельца, 1942). *М. М. Яковлев.*

РОСПЕ́В — см. *Распев.*

РОССЕЛЛИ́НИ (Rossellini) Ренцо (р. 2 II 1908, Рим)— итал. композитор и муз. критик. Учился у Г. Саллустио и Дж. Сетаччоли (композиция) в консерватории «Санта-Чечилия», у Б. Молинари (оркестровка) в академии «Санта-Чечилия» в Риме. Был директором муз. лицея в Варезе (1934—35), зам. директора и профессором по классу композиции (1940—42) в консерватории им. Россини в Пезаро, одноврем. сотрудничал в муз. журналах. В своём творчестве тяготеет гл. обр. к муз. т-ру. В операх Р. традиции *веризма* сочетаются с новыми течениями 20 в. (ощутимо влияние П. Масканьи, Дж. Пуччини, О. Респиги, Ф. Альфано и др.). Р.— автор либретто всех своих опер, в к-рых он обращается к социально значимым темам современности («Война», «Нищая», «Вихрь»). Гуманистич. трактовка этих тем иногда приобретает религ. окраску. В музыке для драм. театра и кино он близок к неореалистич. направлению в совр. итал. иск-ве; сотрудничал в кино со своим братом — кинорежиссёром Роберто Р. (написал музыку к фильму «Рим — открытый город» и др.). Соч. Р. отличаются лиричностью, простотой и выразительностью муз. языка, в нек-рых из них композитор обращается к использованию фольклорных элементов.

Соч.: оперы — Война (La Guerra, 1-актная, 1956, Неаполь), Вихрь (Il Vortice, 1958, Неаполь), Нищая (La Piovra, 1958, Неаполь), Коломба (1959), Вид с моста (Uno sguardo dal ponte, 1961, Рим), Донья Росита, девица, или Язык цветов (Donna Rosita nubile..., по пьесе Гарсиа Лорки, 1963, Милан), Легенда о возвращении (La leggenda del ritorno, по «Братьям Карамазовым» Достоевского, 1966, Милан), Благовещенье (L'annonce faite à Marie, по Клоделю, 1970, Париж); балеты — Танец Дассины (La danza di Dassine, 1934, Сан-Ремо, 2-я ред. 1950, Рим), Зимняя сказка (Racconto d'inverno, 1947, Рим), Песни Неаполитанского залива (Canti del golfo di Napoli, 1954, Рим), Языческие поэмы (Poemetti pagani, 1960, Рим, также для фп., 1933); для солистов, хора и орк.— оратория Святая Катерина Сиенская (Santa Caterina da Siena, 1947), кантата Рим христианский (Roma cristiana, 1940), Песни о северной земле (Canti della terra del Nord, 1943); для орк.— Сюита в 3 темпах (Suite in tre tempi, 1931), Прелюдия к «Аминте» Тассо (Preludio all' «Aminta» del Tasso, 1933), Эстампы старого Рима (Stampe della vecchia Roma, 1937), Земля Ломбардии (Terra di Lombardia, 1938), Песни высокого Рима (Canzoni della Roma alta, 1958), Песнь возвращения (Canzone del ritorno, 1954), Маленькое Евангелие (Vangelo minimo, 1954); камерно-инстр. ансамбли; пьесы для фп.; музыка для драм. т-ра (в т. ч. к «Вишнёвому саду» Чехова) и кино (более 150 фильмов).

Лит. соч.: Del mio teatre musicale, «Musica d'oggi», 1961, v. 4, № 2; Il Teatro di Respighi, там же, 1961, v. 4; Polemica musicale, pref. di M. Missiroli, Mil., 1962; Pagine di un musicista, Bologna, 1964; Addio del passato, Mil., 1969.

Лит.: Piccinelli N., Il teatro di Renzo Rossellini, «Musica d'oggi», 1961, v. 4, № 2. *Т. А. Диденко.*

РО́ССИ (Rossi) Луиджи (ок. 1598, Торремаджоре, Фоджа — 19 II 1653, Рим) — итал. композитор, певец и органист. Муз. образование получил в Неаполе (занимался у Ж. де Мака). В 1620—40 (с перерывами) служил у князя М. А. Боргезе в Риме. С 1633 был также органистом церкви Сан-Луиджи деи Франчези. В

доме Р. устраивались муз. вечера, собирались выдающиеся римские певцы, бывал худ., поэт, музыкант С. Роза. С 1641 Р. находился на службе у кардинала А. Барберини как «virtuoso da camera», общался с Л. Виттори, Ф. Витали и М. Марацколи. В 1642 в Палаццо Барберини была исп. первая опера Р. «Очарованный замок» («Il palazzo incantato», также под назв.— «Il palazzo d'Atlante»). В 1646 служил певцом у кардинала Мазарини в Париже, где в 1647 была пост. опера Р. «Орфей и Эвридика» (первая итал. опера, исполненная во Франции). В нач. 50-х гг. возвратился в Италию. Помимо опер, Р. написал ораторию «Иосиф, сын Иакова», св. 200 камерных кантат, неск. духовных произв., арии, канцоны и др. Его оперный стиль отличается мелодизмом, тонкостью письма и завершённостью муз. форм.

Лит.: Rolland R., Notes sur l'«Orfeo» de L. Rossi et sur les musiciens italiens à Paris sous Mazarin, «Revue d'histoire et de critiques musicales», 1901, octobre; его же, La premier opéra joué à Paris: L'«Orfeo» de Luidgi Rossi, в его кн.: Musiciens d'autrefois, P., 1908 (рус. пер.—Роллан Р., Первая опера, представленная в Париже: «Орфей» Луиджи Росси, в его кн.: Музыканты прошлых дней, Л., 1935; то же, Собр. соч., т. 16, Л., 1935); Wotquenne A., Etude bibliographique sur le compositeur napolitain L. Rossi, Brux., 1909; Prunières H., L'opéra italien en France avant Lulli, P., 1913; Ghislanzoni A., L. Rossi, Mil.—Roma, [1954]; Caluori E., The cantatas of L. Rossi, Brandeis University, 1971 [diss.]. *Т. Н. Соловьёва.*

РО́ССИ (Rossi) Саломоне (ок. 1570, Мантуя — ок. 1630, там же)—итал. композитор. По национальности еврей (прозвище — Эбрео, Ebreó, так и он сам называл себя в рукописях). Сын философа Азария де и Р. (ум. 1578). Подробные биографич. данные отсутствуют. В 1589—1608 работал при дворе в Мантуе. Здесь сотрудничал с К. Монтеверди (совм. создали музыку к священному представлению «Маддалена», изд. 1617). В творчестве Р. нашли отражение традиции вок. полифонии (*мадригалы*, *канцонетты*) и новые тенденции 17 в. (работа над инстр. формами). В 1589 вышла книга его 3-гол. канцонетт, в 1600—22 — пять книг 5-гол. мадригалов, в 1614—книга 4-гол. мадригалов, в 1628 — собрание 2- и 3-гол. «мадригалетти» с basso continuo. Одноврем. Р. опубл. 2 книги «симфоний» и *гальярд* (1607—08) и 2 книги «Разных сонат, симфоний, гальярд, бранлей и коррент для игры на двух виолах да браччо и китарроне» (1623). Эти ранние образцы камерной инстр. музыки по существу близки вок. стилю; называются они «сонатами» или «симфониями» ещё в старом смысле этих терминов (как инстр., а не вок. произв.), будучи скорее частями сюит. Р. пытался ввести стиль a cappella в синагогальное пение (евр. песнопения на 4—8 голосов). Написал также музыку интермедий к драме «Идропика» (пост. 1608, при мантуанском дворе), большие духовные соч. для синагоги, составил сб. «Еврейские псалмы и песни» («Salmi e cantici ebraici», 1622).

Лит.: Маггид Д., Трехсотлетие духовных композиций Соломона де Росси (1623—1923), в кн.: Музыкальная летопись, сб. 3, М.—Л., 1925; Einstein A., Salomone Rossi as Composer of Madrigals, «Hebrew Union College Annual», 1950/51. *Т. Н. Соловьёва.*

РОССИ́ЙСКАЯ АССОЦИА́ЦИЯ ПРОЛЕТА́РСКИХ МУЗЫКА́НТОВ (РАПМ, АПМ, ВАПМ) — музыкально-обществ. организация. Осн. в 1923 по инициативе группы музыкантов-коммунистов; ставила целью создание массового революц. муз. репертуара. В 1925 из состава РАПМ выделилось Объединение революц. композиторов и муз. деятелей (ОРКИМД), связанное гл. обр. с работой Агитотдела Музсектора Госиздата. В 1928 в РАПМ вступила группа композиторов, входивших в состав «*Пролетколла*», в их числе В. А. Белый, А. А. Давиденко, М. В. Коваль, З. А. Левина, Н. К. Чемберджи, Б. С. Шехтер. Печатными органами РАПМ были журналы «Музыка и Октябрь» (1926, вышло 5 номеров), «Пролетарский музыкант» (1929—32), «За пролетарскую музыку» (1930—32). Аналогичные организации существовали в ряде союзных республик (на Украине, в Грузии, Армении).

РАПМ выдвигала задачи приближения музыки к сов. действительности, широкого развёртывания муз.-просветит. работы среди трудящихся масс, борьбы с влияниями буржуазной идеологии в творчестве композиторов и муз. быту. Но при этом она повторяла нек-рые из ошибочных положений Пролеткульта, что приводило к извращению марксистско-ленинского учения об иск-ве. Суждения теоретиков РАПМ страдали вульгарным социологизмом и часто бывали несправедливы по отношению к виднейшим представителям сов. музыки и передовым художникам заруб. стран. Узко и ограниченно истолковывалось ленинское учение о культурном наследстве, вследствие чего многие ценные явления класснч. муз. иск-ва объявлялись идейно чуждыми пролетариату. Одной из серьёзных ошибок РАПМ была недооценка вопросов мастерства и крупных муз. форм, причём массовая песня рассматривалась как «основное звено» творчества композиторов. Теоретич. установки РАПМ получили отражение в печатных выступлениях Л. Н. Лебединского, Ю. В. Келдыша, Д. В. Житомирского, А. А. Громана-Соловцова и др. Ошибочные стороны деятельности РАПМ неоднократно подвергались критике. На основании постановления ЦК ВКП(б) от 23 апр. 1932 «О перестройке литературно-художественных организаций» РАПМ, как и аналогичные ей организации в области лит-ры и изобразит. иск-ва, была распущена. Вместо организаций узкого кружкового типа в 30-е гг. были созданы широкие творч. союзы (в т. ч. Союз советских композиторов; см. *Союз композиторов СССР*), призванные объединить всех работников иск-ва, «поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве».

Лит.: История русской советской музыки, т. 1, М., 1956, с. 36—39; История музыки народов СССР, т. 1, ²М., 1970, с. 134—136, 145—47. *Ю. В. Келдыш.*

«РОССИ́ЙСКАЯ ПЕ́СНЯ» — вок. жанр рус. музыки 2-й пол. 18 в. «Р. п.» называли произв. для голоса с инструментальным сопровождением, написанные на рус. поэтич. тексты, преим. в куплетной, строфич. форме. Лирические по содержанию, «Р. п.» явились предшественницами рус. романса. В них широко использовались стихотворения известных поэтов — А. П. Сумарокова, Г. Р. Державина, И. И. Дмитриева, Ю. А. Нелединского-Мелецкого и др. Ранние образцы «Р. п.» представлены в сб. «Между делом безделье, или собрание разных песен» Г. Н. Теплова (1759); окончательно этот жанр сложился в творчестве Ф. М. Дубянского и О. А. Козловского (1790-е гг.). Большой популярностью пользовались также анонимные «Р. п.», изданные Ф. Мейером («Собрание наилучших российских песен», 1781). В нач. 19 в. назв. «Р. п.» выходит из употребления и уступает место общепринятому термину «романс».

Лит.: Финдейзен Н. Ф., Русская художественная песня, Л.— Лейпциг, 1905; Римский-Корсаков А. Н., Г. Н. Теплов и его музыкальный сборник «Между делом безделье», в сб.: Музыка и музыкальный быт старой России, Л., 1927; Прокофьев В. А., О. А. Козловский и его «Российские песни», там же; Левашёва О. Е., Песни Козловского, в сб.: Русско-польские музыкальные связи, М., 1963; её же, Русская вокальная лирика XVIII в. (публикации, исследование, комментарии), в серии: «Памятники русского музыкального искусства», вып. 1, М., 1972; Келдыш Ю. В., От канта к российской песне, в его кн.: Русская музыка XVIII в., М., 1965. *О. Е. Левашёва.*

РОССИ́ЙСКОЕ МУЗЫКА́ЛЬНОЕ ИЗДА́ТЕЛЬСТВО— рус. нотоиздат. фирма. Осн. в Москве в 1908 С. А. и Н. К. Кусевицкими; имела отделения в Париже, Лондоне и Нью-Йорке. Работой Р. м. и. руководил совет, к-рый рассматривал произв., намечавшиеся к изданию; в его состав входили С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, А. Ф. Гедике, Н. К. Метнер и Н. Г. Струве (управляющий делами изд-ва). В 1911 из состава совета вышли Скрябин и Гедике; их заменили А. В. Оссовский и

позднее Л. Л. Сабанеев. В 1914 Р. м. и. приобрело нотоиздат. фирму К. А. Гутхейля.

Р. м. и. ставило задачей пропаганду творчества совр. рус. композиторов. Издало ряд произв. С. И. Танеева, Н. К. Метнера, А. Н. Скрябина (в т. ч. симф. поэму «Прометей» в изложении для 2 фп.), И. Ф. Стравинского (в т. ч. партитуру и голоса «Весны священной» и «Петрушки») и др. В 1913 Р. м. и. выпустило ки. «Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений» Римского-Корсакова (под ред. М. О. Штейнберга). С 1920 Р. м. и. работало в Париже, в 1938 перешло в собственность англ. нотоиздат. фирмы «Бузи и Хокс».

Лит.: Вольман Б., Русские нотные издания XIX—начала XX веков, Л., 1970, с. 147—58. *И. М. Ямпольский.*

РОССИНИ (Rossini) Джоаккино Антонио (29 II 1792, Пезаро — 13 XI 1868, Пасси, близ Парижа)— итал. композитор. Его отец, человек передовых, республиканских убеждений, был музыкантом гор. дух. оркестра, мать — певицей. Обучался игре на спинете первоначально у Дж. Принетти, позже (в Луго) у Дж. Малерби. Обладая превосходным голосом и выдающимися муз. способностями, Р. с детства пел в церк. хорах. Ок. 1804 семья Р. обосновалась в Болонье. Р. занимался у А. Тезеи (пение, игра на чембало, муз. теория), позднее у М. Бабини (пение); овладел также иск-вом игры на альте и скрипке. С успехом пел в т-рах и церквах Болоньи, был дирижёром хора и концертмейстером (аккомпанировал на чембало) в оперных т-рах, исп. партию альта в организованном им любительском струн. квартете. С 1806 (в 14 лет) чл. Болонской филармонич. академии. В 1806—10 занимался в Болонском муз. лицее у В. Каведани (виолончель), С. Маттеи (контрапункт), а также в классе фп. Одноврем. написал ряд соч.: 2 симфонии, 5 струн. квартетов, кантату «Жалоба Гармонии на смерть Орфея» (исп. в 1808 под упр. автора) и др. В 1806 сочинил первую оперу «Деметрио и Полибио» (пост. 1812, Рим) в традиц. жанре оперы-серна. В 1810 был исполнен его фарс «Вексель на брак». Уже здесь проявились яркое и самобытное муз.-театр. дарование Р., его мелодич. щедрость. Овладевая мастерством, Р. писал по неск. опер в год (в 1812—5 опер, неравноценных, но свидетельствующих о формировании творч. индивидуальности автора). В комич. операх композитор находил оригинальные решения. Так, в фарсе «Счастливый обман» он создал тип оперной увертюры, ставший характерным для большинства его опер, написанных для Италии: контрастное сопоставление певучего, медленного вступления и темпераментного, жизнерадостного, стремительного allegro, построенного обычно на весёлой, задорной и лирической, лукавой темах. Тематич. связь между оперой и увертюрой отсутствует, однако колорит последней отвечает общему эмоционально-психологич. тонусу оперы (образец такой увертюры — в фарсе «Шёлковая лестница», 1812). Следующую его оперу-буффа «Пробный камень» (1812, по заказу т-ра «Ла Скала») отличали не только остроумие и жизнерадостность музыки, но и выразительность, сатирич. меткость обрисовки персонажей. В опере-серна «Танкред» и опере-буффа «Итальянка в Алжире» (обе 1813) получили отражение патриотич. идеи, воодушевлявшие итал. народ в обстановке крепнущего нац.-освободит. движения карбонариев. В этих операх проявились реформаторские тенденции, хотя композитор ещё не ломает рамки традиц. жанров. В «Танкреде» (по одноим. историч. трагедии Вольтера) Р. ввёл хоры героич. маршевого характера, проникнутые интонациями боевых массовых песен, развил драм. речитативные сцены, создал героич. арии нар.-песенного склада (однако по традиции роль мужественного Танкреда предназначалась для певицы-травести). Изобилующую острокомедийными сценами оперу-буффа «Итальянка в Алжире» Р. обогатил патетич. и героич. эпизодами (ария героини, сопровождаемая хором, воинственно-маршевый хор итальянцев, в к-ром звучат интонации «Марсельезы», и др.).

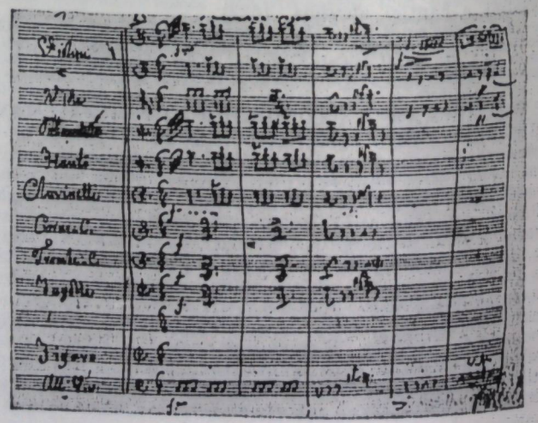


Одноврем. Р. продолжал писать традиц. оперы-буффа (напр., «Турок в Италии», 1814) и оперы-серна («Аврелиан в Пальмире», 1813; «Сигизмондо», 1814; «Елизавета, королева Англии», 1815, и др.), но и в них он вводил новшества. Так, впервые в истории итал. оперного иск-ва Р. выписал в партитуре «Елизаветы» все виртуозные вок. украшения и пассажи, к-рые ранее импровизировались певцами; он ввёл в сопровождение речитативов струн. инструменты оркестра, упразднив тем самым речитатив secco (т. е. на фоне выдержанных аккордов чембало).

В 1815 Р., увлечённый нац.-освободит. идеями, написал по просьбе патриотов Болоньи «Гимн независимости» (впервые исп. под его управлением). После участия Р. в патриотич. демонстрации австр. полиция установила за ним негласный надзор, длившийся мн. годы.

В 1816 за 19—20 дней Р. создал своё лучшее соч., шедевр итал. оперы-буффа —«Севильский цирюльник» (по комедии Бомарше; во избежание параллелизма с оперой Дж. Паизиелло на тот же сюжет опера Р. шла под назв. «Альмавива, или Тщетная предосторожность»). Из-за нехватки времени Р. использовал увертюру к своей опере «Аврелиан в Пальмире». В «Севильском цирюльнике» он опирался на муз.-драматургич. открытия В. А. Моцарта и лучшие итал. буффонные традиции. В этом соч. соединилось всё новаторское и яркое, найденное Р. в его прежних комич. операх. Персонажи получили сочные, многогранные характеристики, музыка чутко следует за неожиданными поворотами действия. Поразительны богатство и гибкость вок. мелодики, то лирически кантиленной, то обобщающей интонации темпераментной итал. речи. Многочисленны и разнообразны ансамбли — средоточие муз.-драм. действия. Ещё в предыдущих соч. Р. обновил и обогатил иск-во оркестровки. Партитура «Севильского цирюльника» — свидетельство высоких достижений Р. в области оркестра: искрящегося и певучего, темброво насыщенного и контрастного, громогласного и прозрачного. Р. довёл до совершенства встречавшийся у него и ранее приём огромного эмоц.-динамич. нарастания, достигаемого постепенным усилением силы звучности, подключением новых певч. голосов и инструментов (в частности ударных), общим ускорением темпа, ритмич. нагнетанием. Подобное crescendo Р. вводил в конце нек-рых арий, ансамблей и обязательно в заключения оперных финалов. «Севильский цирюльник» — подлинно реалистич. муз. комедия с элементами сатиры. Герои её наделены типическими, выхваченными из жизни характерами. Ситуации, при всей нагромождённости комедийных положений и яркой театральности, естественны и правдивы. На премьере из-за козней интриганов и завистников опера провалилась, но уже следующий спектакль оказался триумфальным.

Д ж. Россини. «Севильский цирюльник». Каватина Фигаро. Страница партитуры. Автограф.



Новые решения Р. искал и в опере-серна. Обращение к драматургии У. Шекспира в опере «Отелло» (1816) означало разрыв с легендарно-историч. темами, типичными для оперы-серна. В ряде сцен этой оперы Р. достигает драматически выразительной обрисовки ситуаций. Новым для итал. оперы было то, что в сопровождении речитативов участвует весь оркестр (речитатив *obligato*). Однако в «Отелло» ещё не полностью преодолены условности, имеются просчёты в либретто, отсутствует муз. обрисовка характеров.

Исчерпав в «Севильском цирюльнике» возможности оперы-буффа, Р. стремился к драматургич. и образному обновлению жанра. Он создал бытовую муз. комедию, выдержанную в лирич. тонах,—«Золушка» (по сказке Ш. Перро, 1817), полусерьёзную оперу «Сорока-воровка» (1817), в к-рой жанровые сцены, полные лирики и мягкого юмора, сопоставляются с патетич. и трагич. эпизодами. Принципиально новым является тематич. связь увертюры с оперой. Усилена роль оркестра, богаче, разнообразнее стали ритм и гармония.

Важнейшей вехой на пути перестройки итал. оперы-серна в нар.-героическую явилась опера «Моисей в Египте» (1818), написанная в жанре «трагико-священного действия». Библейская легенда, послужившая основой либретто, трактована композитором как намёк на совр. положение итал. народа, страдавшего под гнётом чужеземных захватчиков. Опера выдержана в характере величавой ораториальности (преобладают широко развёрнутые ансамблево-хор. сцены). Музыка проникнута героич. и гимнич. интонациями и ритмами, суровой маршевостью. Вместе с тем ей присуща и чисто россиниевская нежность, лиризм. С большим успехом она шла в Италии и за её пределами. К числу удач композитора принадлежит опера «Дева озера» (по поэме Вальтера Скотта, 1819), отмеченная патетикой, сдержанной благородной героикой; Р. впервые запечатлел в своей музыке ощущение природы, рыцарский колорит средневековья. Массовые хор. сцены стали ещё крупнее и значительнее (в финале 1-го д. чередуются и объединяются секстет солистов и 3 разнохарактерных хора).

Постоянная необходимость писать по неск. оперных партитур в год зачастую неблагоприятно сказывалась на результатах работы. Неудачной оказалась традиционно решённая опера-серна на историч. сюжет «Бьянка и Фальеро» (1819).В то же время значит. достижением явилась предназначенная для т-ра «Сан-Карло» в Неаполе опера «Магомет II» (по трагедии Вольтера, 1820), в к-рой сказалось тяготение композитора к героико-патриотич. тематике, развёрнутым сценам, сквозному муз. развитию, драм. характерности. Новые творческие принципы композитор утверждал и в опере-серна «Зельмира» (1822).

В 1820, в период революц. восстания в Неаполе, руководимого офицерами-карбонариями, Р. вступил в ряды нац. гвардии. В 1822 Р. вместе с итал. труппой, с большим успехом исполнявшей его оперы, находился в Вене. Глубокое впечатление произвела на него опера «Вольный стрелок» Вебера, исполненная под упр. автора. В Вене Р. посетил Л. Бетховена, творениями к-рого восторгался. В кон. 1822 он завершил в Венеции партитуру «трагич. мелодрамы» «Семирамида» (по трагедии Вольтера, пост. 1823). Это последняя из написанных им для Италии опер. Её отличают целостность муз. развития, активная разработка ярких рельефных тем, имеющих значение сквозных образов, красочная гармония, симф. и тембровое обогащение оркестра, органич. вплетение многочисл. хоров в драм. действие, пластичные, выразительные декламац. речитативы и мелодии вок. партий. С помощью этих средств композитор воплотил остродрам. и конфликтные ситуации, психологически напряжённые эпизоды муз. трагедии. Однако здесь сохранились нек-рые традиции старой оперы-серна: сольные вок. партии чрезмерно виртуозны, партия молодого полководца Арзаче поручена контральто. Не была ещё также разрешена проблема муз. характера в опере-серна.

Для творчества Р. типично взаимопроникновение жанров (он не рассматривал оперу-серна и оперу-буффа как нечто изолированное, взаимоисключающее). В комич. операх встречаются драм. и даже трагич. ситуации, в опере-серна — жанрово-бытовые эпизоды; усиливается лирико-психологич. начало, обостряется драматизм, возникают черты героич. ораториальности. Р. стремился к оперной реформе, аналогичной той, к-рую осуществил в Вене Моцарт. Однако известная консервативность художеств. вкусов итал. публики тормозила его творч. эволюцию.

В 1823 Р. с группой итал. певцов был приглашён в Лондон для исп. своих опер. Он дирижировал спектаклями, выступал как певец и композитор в концертах. С 1824 был руководителем «Театр Итальен», с 1826 корол. композитором и генеральным инспектором пения в Париже. Город революц. традиций, интеллектуальный и художеств. центр Европы, средоточие передовых деятелей иск-ва и культуры — Париж 20-х гг. стал благоприятнейшей почвой для полной реализации новаторских устремлений Р. Парижский дебют Р. (1825) оказался малоудачным (опера-кантата «Путешествие в Реймс, или Гостиница Золотой лилии», написанная по заказу к коронации Карла X в Реймсе). Изучив франц. оперное иск-во, особенности его муз. драматургии и стиля, франц. язык и его просодию, Р. переработал для парижской сцены одну из своих героико-трагич. опер итал. периода «Магомет II» (написана на новое либр., приобретшее злободневную патриотич. направленность, Р. углубил выразительность вок. партий). Премьера оперы под назв. «Осада Коринфа» (1826, «Корол. академия музыки и танца») вызвала одобрение аудитории и парижской прессы. В 1827 Р. создал франц. ред. оперы «Моисей в Египте», встреченную также с восторгом. В 1828 появилась опера «Граф Ори» (либр. Э. Скриба и Ш. Делестр-Пуарсона; использованы лучшие страницы музыки «Путешествия в Реймс»), в к-рой Р. показал себя мастером в новом для него жанре франц. комич. оперы.

Р. многое воспринял от оперной культуры Франции, но в то же время оказал воздействие на неё. Во Франции у Р. были не только приверженцы и поклонники, но и противники («антироссинисты»), однако и они признавали высокое мастерство итал. композитора. Музыка Р. оказала влияние на творчество А. Буальдьё, Ф. Герольда, Д. Ф. Обера, а также в определ. мере на Дж. Мейербера.

В 1829, в обстановке обществ. подъёма кануна Июльской революции 1830, была сочинена опера «Вильгельм Телль» (либр. по старинной швейц. легенде, послужившей также основой трагедии Ф. Шиллера), ставшая выдающимся итогом всех предшествующих исканий композитора в нар.-героич. жанре. По-новому трактована увертюра — свободная программная симф. поэма, в к-рой чередуются лирико-эпич., пасторально-живописные, жанрово-действенные эпизоды. Опера

насыщена хорами, рисующими народ, к-рый живёт, радуется, мечтает, скорбит, сопротивляется, борется и побеждает. По словам А. Н. Серова, Р. показал «кипучесть народных масс» (монументальная хор. сцена финала 2-го д.; участвуют солисты и 3 хора). В «Вильгельме Телле» была решена проблема создания индивидуально очерченных муз. характеристик действующих лиц в героич. опере. Каждый персонаж наделён определ. строем ритмоинтонаций; наиболее рельефно очерчен Телль. Р. добился сохранения индивидуального облика каждого из участников в многочисл. ансамблях, перерастающих в большие сцены, полные непрерывного муз. развития и драм. контрастов. Отличит. черты «Вильгельма Телля» — монолитность актов, развитие муз.-сценич. действия крупным штрихом. Велика роль драм.-выразительных речитативов, скрепляющих отд. сцены в нерасчленимое целое. Замечат. особенность темброво-красочной партитуры—тонкая передача местного колорита. Опере свойственны новый тип муз. драматургии, новое толкование героики. Р. создал реалистич. нар.-героич. и патриотич. оперу, в к-рой великие деяния совершаются простыми людьми, наделёнными живыми характерами, а их муз. язык основывается на широко распространённых песенных и речевых интонациях. Вскоре за «Вильгельмом Теллем» укрепилась слава революц. оперы. В монархич. странах она запрещалась цензурой. Для пост. приходилось менять название, текст (в России опера долгое время шла под назв. «Карл Смелый»).

Сдержанный приём, оказанный «Вильгельму Теллю» бурж.-аристократич. публикой Парижа, а также новые веяния в оперном иск-ве (утверждение романтич. направления, чуждого мироощущению Р., приверженца эстетики венских классиков), переутомление, вызванное напряжённейшим творчеством,—всё это побудило композитора отказаться от дальнейшего сочинения опер. В последующие годы он создал множество вок. и фп. миниатюр: сб-ки «Музыкальные вечера» (1835), «Грехи старости» (не изд.); ряд гимнов и 2 крупных вок.-симф. произв.—Stabat mater (1842) и «Маленькая торжественная месса» (1863). Несмотря на ортодоксально-католич. тексты, экспрессивная и эмоциональная, воплощающая широкий мир общечеловеческих переживаний музыка этих соч. воспринимается как подлинно светская.

В 1836—65 Р. жил в Италии (Болонья, Флоренция), занимался педагогич. работой, руководил Болонским муз. лицеем. Последние 13 лет жизни провёл в Париже, где его дом стал одним из популярных муз. салонов.

Творчество Р. оказало определяющее воздействие на последующее развитие итал. оперы (В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди) и большое влияние на эволюцию европейского оперного иск-ва 19 в. «Положительно всё великое движение музыкальной драмы нашего времени, со всеми её открывающимися перед нами широкими горизонтами, тесно связано с победами автора „Вильгельма Телля“» (А. Н. Серов). Неистощимое мелодич. богатство, лёгкость, искристость, лирико-драм. экспрессивность музыки, яркая сценичность обусловили популярность опер Р. во всём мире.

Основные даты жизни и деятельности

1792. — 29 II. В Пезаро в семье музыканта гор. оркестра (валторниста и трубача), инспектора скотобоен Джузеппе Р. (уроженца г. Луго) и его жены Анны — певицы, дочери пезарского пекаря (урожд. Гидарини) род. сын Джоаккино.

1800. — Переезд с родителями в Болонью.— Первые уроки игры на спинете у Дж. Принетти. Обучение игре на скрипке.

1801. — Работа в театр. оркестре, где отец был валторнистом (исполняет партию скрипки).

1802. — Переезд с родителями в г. Луго.— Продолжение муз. занятий у каноника Дж. Малерби, приобщившего Р. к произв. Й. Гайдна, В. А. Моцарта.

1804—05. — Возвращение в Болонью. Уроки у падре А. Тезеи (пение, игра на чембало, первонач. муз.-теоретич. сведения).— Первые муз. соч. Р.— Выступления в качестве певчего в церквах.— Приглашение в т-ры Болоньи и близлежащих городов для дирижирования хором, сопровождения речитативов на чембало, исп. сольных вок. партий.— Занятия у тенора М. Бабини.— Создание Р. любительского струн. квартета (исполняет партию альта).

1806. — IV. Принятие Р. в чл. Болонской филармонич. академии.— Лето. Поступление в Болонский муз. лицей (класс виолончели В. Каведаньи и класс фп.).

1807. — Занятия в классе контрапункта у падре С. Маттеи.— Самостоят. изучение партитур Д. Чимарозы, Гайдна, Моцарта.

1808. — 11 VIII. Исп. под упр. Р. его кантаты «Жалоба Гармонии на смерть Орфея» в концерте Болонского муз. лицея.— Исп. в концерте одной из академий Болоньи симфонии D-dur Р.

1810. — Середина года. Прекращение занятий в Болонском муз. лицее.—3 XI. Премьера оперы-фарса «Вексель на брак» (увертюра впоследствии использована Р. в опере «Аделаида Бургундская»).— Выступление в качестве дирижёра в концерте Академии Конкорди в Болонье (исполнялась оратория «Сотворение мира» Гайдна).

1812.— 8 I. Пост. оперы-фарса «Счастливый обман» (увертюра использована в опере «Кир в Вавилоне»).— 26 IX. Пост. оперы-буффа «Пробный камень» (увертюра использована в «Танкреде») и др. опер.

1813.— Пост. ряда опер, в т. ч. оперы-серия «Аврелиан в Пальмире».

1815. — Апрель. Исп. под упр. Р. его «Гимна независимости» в т-ре «Кантавали» (Болонья).— Осень. Приглашение Р. импрессарио Д. Барбаей на должность постоянного композитора т-ра «Сан-Карло» в Неаполе.— Знакомство с певицей Изабеллой Кольбран.— Преподнесение Р. вдове фельдмаршала М. И. Кутузова — Е. И. Кутузовой кантаты «Аврора», в к-рой использована мелодия рус. плясовой песни «Ах, зачем бы огород городить» (впоследствии введена в финал 2-го д. «Севильского цирюльника»).

1816. — Первые пост. опер Р. за пределами Италии.

1818.— Чествование Р. в Пезаро в связи с открытием нового оперного т-ра и пост. «Сороки-воровки».

1820. — Революц. восстание в Неаполе, руководимое офицерами-карбонариями. Принятие Конституции, временный приход к власти бурж.-либерального правительства.— Вступление Р. в ряды нац. гвардии.

1821. — Пост. в Риме оперы «Матильда ди Шабран», первыми тремя представлениями к-рой дирижировал Н. Паганини.— Март. Разгром австр. армией революц. восстания в Неаполе, восстановление абсолютизма.— Апрель. Исп. в Неаполе под упр. Р. оратории Гайдна «Сотворение мира».

1822. — Пост. в т-ре «Сан-Карло» (Неаполь) оперы-серия «Зельмира» (последняя опера, написанная для этого т-ра).— Женитьба на И. Кольбран.— 23 III. Приезд Р. с женой в Вену.— 27 III. Присутствие на венской премьере оперы «Вольный стрелок» Вебера.— Посещение концерта, где исп. 3-я («Героическая») симфония Бетховена.— Встреча и беседа Р. с Л. Бетховеном.— Конец июля. Возвращение в Болонью. Создание сб. вок. упражнений.— Декабрь. Поездка по приглашению К. Меттерниха в Верону с целью сочинения и исп. 4 кантат во время празднеств, сопровождавших конгресс членов Священного союза.

1823.— 3 II. Пост. «Семирамиды»— последней оперы Р., созданной в Италии.— Осень. Поездка с женой в Париж, затем по приглашению импрессарио т-ра «Ковент-Гарден»— в Лондон.

1824. — 26 VII. Отъезд из Лондона.— Август. Занятие поста муз. директора «Театр Итальен» в Париже.

1825. — 19 VI. Пост. оперы-кантаты «Путешествие в Реймс», сочинённой по заказу к коронации Карла X в Реймсе.

1826. — Назначение Р. на пост. корол. композитора и генерального инспектора пения.—22 VI. Пост. в Лисабоне фарса «Адина, или Калиф Багдадский».

1827. — Получение почётной должности в корол. свите, утверждение членом Совета по управлению корол. муз. школами и членом комитета т-ра «Корол. академия музыки и танца».

1829. —3. VIII. Пост. «Вильгельма Телля».— Награждение Р. орденом Почётного легиона.— Отъезд с женой в Болонью.

1830. — Сентябрь. Возвращение в Париж.

1831. — Посещение Испании. Получение заказа от архидьякона Севильи дона М. Ф. Варела на написание Stabat mater.— Возвращение в Париж.— Тяжёлое нервное заболевание.

1832. — Знакомство с Олимпией Пелисье (впоследствии вторая жена Р.).

1836. — Получение от франц. правительства пожизненной пенсии.— Возвращение в Болонью.

1837. — Разрыв с И. Кольбран-Россини.

1839. — Ухудшение здоровья.— Получение звания почётного президента комиссии по реформе Болонского муз. лицея (становится его постоянным консультантом).

1842. — Исп. Stabat mater в Париже (7 I) и в Болонье (13 III, под упр. Г. Доницетти).

1845. — 7 X. Смерть И. Кольбран.— Назначение Р. на пост директора Болонского муз. лицея.

1846.— 21 VIII. Женитьба на О. Пелисье.

1848. — Переезд с женой во Флоренцию.

1855. — Отъезд с женой из Италии. Жизнь в Париже.

1864. — 14 III. Исп. «Маленькой торжественной мессы» во дворце графа Пийе-Виль.

1867. — Осень. Ухудшение состояния здоровья.

1868 — 13 XI. Смерть Р. в Пасси, близ Парижа.— 15 XI. Погребение на кладбище Пер-Лашез.

1887. — 2 V. Перенесение праха Р. во Флоренцию, в церковь Санта-Кроче.

Соч.: оперы — Деметрио и Полибио (1806, пост. 1812, т-р «Валле», Рим), Вексель на брак (La cambiale di matrimonio, 1810, т-р «Сан-Моизе», Венеция), Странный случай (L'equivoco stravagante, 1811, «Театро дель Корсо», Болонья), Счастливый обман (L'inganno felice, 1812, т-р «Сан-Моизе», Венеция), Кир в Вавилоне (Ciro in Babilonia,1812, т-р «Муничипале», Феррара), Шёлковая лестница (La scala di seta, 1812, т-р «Сан-Моизе», Венеция), Пробный камень (La pietra del paragone, 1812, т-р «Ла Скала», Милан), Случай делает вором, или Перепутанные чеморданы (L'occasione fa il ladro, ossia Il cambio della valigia, 1812, т-р «Сан-Моизе», Венеция), Синьор Брускино, или Случайный сын (Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo, 1813, там же), Танкред (1813, т-р «Фениче», Венеция), Итальянка в Алжире (L'italiana in Algeri, 1813, т-р «Сан-Бенедетто», Венеция), Аврелиан в Пальмире (Aureliano in Palmira, 1813, т-р «Ла Скала», Милан), Турок в Италии (Il turco in Italia, 1814, там же), Сигизмондо (1814, т-р «Фениче», Венеция), Елизавета, королева Англии (Elisabetta, regina d'Inghilterra, 1815, т-р «Сан-Карло», Неаполь), Торвальдо и Дорлиска (1815, т-р «Валле», Рим), Альмавива, или Тщетная предосторожность (Almaviva, ossia L'inutile precauzione; известна под назв. Севильский цирюльник — Il barbiere di Siviglia, 1816, т-р «Арджентина», Рим), Газета, или Брак по конкурсу (La gazzetta, ossia Il matrimonio per concorso, 1816, т-р «Фьорентини», Неаполь), Отелло, или Венецианский мавр (Otello, ossia Il moro di Venezia, 1816, т-р «Дель Фондо», Неаполь), Золушка, или Торжество добродетели (Cenerentola, ossia La bontà in trionfo, 1817, т-р «Валле», Рим), Сорока-воровка (La gazza ladra, 1817, т-р «Ла Скала», Милан), Армида (1817, т-р «Сан-Карло», Неаполь), Аделаида Бургундская (Adelaide di Borgogna, 1817, т-р «Арджентина», Рим), Моисей в Египте (Mosè in Egitto, 1818, т-р «Сан-Карло», Неаполь; франц. ред.— под назв. Моисей и фараон, или Переход через Красное море — Moïse et pharaon, ou Le passage de la mer Rouge, 1827, «Корол. академия музыки и танца», Париж), Адина, или Калиф Багдадский (Adina o Il califfo di Bagdado, 1818, пост. 1826, т-р «Сан-Карло», Лисабон), Риччардо и Зоранда (1818, т-р «Сан-Карло», Неаполь), Эрмиона (1819, там же), Эдуардо и Кристина (1819, т-р «Сан-Бенедетто», Венеция), Дева озера (La donna del lago, 1819, т-р «Сан-Карло», Неаполь), Бьянка и Фальеро, или Совет трёх (Bianca e Faliero, ossia Il consiglio dei tre, 1819, т-р «Ла Скала», Милан), «Магомет II» (1820, т-р «Сан-Карло», Неаполь; франц. ред.— под назв. Осада Коринфа— Le siège de Corinthe, 1826, «Корол. академия музыки и танца», Париж), Матильда ди Шабран, или Красота и железное сердце (Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro, 1821, т-р «Аполло», Рим), Зельмира (1822,т-р «Сан-Карло», Неаполь), Семирамида (1823, т-р «Фениче», Венеция), Путешествие в Реймс, или Гостиница Золотой лилии (Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro, 1825, «Театр Итальен», Париж), Граф Ори (Le comte Ory, 1828, «Корол. академия музыки и танца», Париж), Вильгельм Телль (1829, там же); пастиччо (из отрывков опер Р.)— Айвенго (Ivanhoe, 1826, т-р «Одеон», Париж), Завещание (Le testament, 1827, там же), Чиндерелла (1830, т-р «Ковент-Гарден», Лондон), Роберт Брюс (1846, «Корол. академия музыки и танца», Париж), Едем в Париж (Andremo a Parigi, 1848, «Театр Итальен», Париж), Забавное происшествие (Un curioso accidente, 1859, там же); для солистов, хора и орк.— Гимн независимости (Inno dell'Indipendenza, 1815, т-р «Контавалли», Болонья), кантаты — Аврора (1815, изд. 1955, Москва), Свадьба Фетиды и Пелея (Le nozze di Teti e di Peleo, 1816, т-р «Дель Фондо», Неаполь), Искренняя дань уважения (Il vero omaggio, 1822, Верона), Счастливое предзнаменование (L'augurio felice, 1822, там же), Бард (Il bardo,1822), Священный союз (La santa alleanza, 1822), Жалоба муз на смерть лорда Байрона (Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron, 1824, зал Альмак, Лондон), Хор Муниципальной гвардии Болоньи (Coro dedicato alla guardia civica di Bologna, инструментован Д. Ливерани, 1848, Болонья), Гимн Наполеону III и его доблестному народу (Hymne à Napoleon et à son vaillant peuple, 1867, Дворец Индустрии, Париж), Национальный гимн (The national hymn, англ. нац. гимн, 1867, Бирмингем); для орк.— симфонии (D-dur, 1808; Es-dur, 1809, использована как увертюра к фарсу Вексель на брак), Серенада (1829), Военный марш (Marcia militare, 1853); для инструментов с орк.— Вариации для обязательных инструментов F-dur (Variazioni a più strumenti obligati, для кларнета, 2 скрипок, виолы, виолончели, 1809), Вариации C-dur (для кларнета, 1810); для дух. орк.— фанфара для 4 труб (1827), 3 марша (1837, Фонтенбло), Корона Италии (La corona d'Italia, фанфара для воен. орк., приношение Виктору Эммануилу II, 1868); камерно-инстр. ансамбли— дуэты для валторн (1805), 12 вальсов для 2 флейт (1827), 6 сонат для 2 скр., влч. и к-баса (1804), 5 струн. квартетов (1806—08), 6 квартетов для флейты, кларнета, валторны и фагота (1808—09), Тема с вариациями для флейты, трубы, валторны и фагота (1812); для фп.— Вальс (1823), Вероиский конгресс (Il congresso di Verona, в 4 руки, 1823), Дворец Нептуна (La reggia di Nettuno, в 4 руки, 1823), Душа чистилища (L'âme du Purgatoire, 1832); для солистов и хора — кантата Жалоба Гармонии на смерть Орфея (Il pianto d'Armonia sulla morte di Orfeo, для тенора, 1808), Смерть Дидоны (La morte di Didone, сценич. монолог, 1811, исп. 1818, т-р «Сан-Бенедетто», Венеция), кантата (для 3 солистов, 1819, т-р «Сан-Карло», Неаполь), Партенопа и Игея (для 3 солистов, 1819, там же), Благодарность (La riconoscenza, для 4 солистов, 1821, там же); для голоса с орк.— кантата Пастушеское приношение (Omaggio pastorale, для 3 голосов, к торжеств. открытию бюста Антонио Кановы, 1823, Тревизо), Песнь Титанов (Le chant des Titans, для 4 басов в унисон, 1859, исп. 1861, Париж); для голоса с фп.— кантаты Эльве и Ирена (для 2 голосов, 1814) и Жанна д'Арк (1832), Музыкальные вечера (Soirées musicales, 8 ариетт и 4 дуэта, 1835); 3 вок. квартета (1826—27); Упражнения для сопрано (Gorgheggi e solfeggi per soprano. Vocalizzi e solfeggi per rendere la voce agile ed apprendere a cantare secondo il gusto moderno, 1827); 14 альбомов вок. и инстр. пьес и ансамблей, объединённых под назв. Грехи старости (Péchés de vieillesse: Альбом итальянских песен — Album per canto italiano, Французский альбом — Album français, Сдержанные пьесы — Morceaux réservés, Четыре закуски и четыре десерта — Quatre hors d'œuvres et quatre mendiants, для фп., Альбом для фп., скр., влч., гармониума и валторны; мн. др., 1855—68, Париж, не изд.); духовная музыка— Graduale (для 3 муж. голосов, 1808), месса (для муж. голосов, 1808, исп. в Равенне), Laudamus (ок. 1808), Qui tollis (ок. 1808), Торжественная месса (Messa solenne, совм. с П. Раймонди, 1819, исп. 1820, церковь Сан-Фернандо, Неаполь), Cantemus Domino (для 8 голосов с фп. или органом, 1832, исп. 1873), Ave Maria (для 4 голосов, 1832, исп. 1873), Quoniam (для баса и орк., 1832), Stabat mater (для 4 голосов, хора и орк., 1831—32, 2-я ред. 1841—42, исп. 1842, зал Вантадур, Париж), 3 хора — Вера, Надежда, Милосердие (La foi, L'espérance, La charité, для жен. хора и фп., 1844), Tantum ergo (для 2 теноров и баса), 1847, церковь Сан-Франческо деи Минори Конвентуали, Болонья), O Salutaris Hostia (для 4 голосов, 1857), Маленькая торжественная месса (Petite messe solennelle, для 4 голосов, хора, гармониума и фп., 1863, исп. 1864, в доме графа Пийе-Виль, Париж), то же (для солистов, хора и орк., 1864, исп. 1869, «Театр Итальен», Париж), Мелодия Реквиема (Chant de Requiem, для контральто и фп., 1864); музыка к спектаклям драм. т-ра — Эдип в Колоне (к трагедии Софокла, 14 номеров для солистов, хора и орк., 1815—16?).

Письма.: Lettere inedite, Siena, 1892; Lettere inedite, Imola, 1892; Lettere, Firenze, 1902.

Лит.: Серов А. Н., «Граф Ори», опера Россини, «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 50, 51, то же в его кн.: Избранные статьи, т. 2, М., 1957; его же, Rossini. (Coup d'oeil critique), «Journal de St.-Pétersbourg», 1868, № 18—19, то же в его кн.: Избранные статьи, т. 1, М., 1950; Хохловкина А., «Севильский цирюльник» Дж. Россини, М., 1950, ² 1958; Синявер Л., Джоаккино Россини, М., 1964; Бронфин Е., Джоаккино Россини. 1792—1868. Краткий очерк жизни и творчества, М.—Л., 1966; её же, Джоаккино Россини. Жизнь и творчество в материалах и документах, М., 1973; Джоаккино Россини. Избранные письма, высказывания, воспоминания, ред.-сост., автор вступит. статьи и прим. Е. Ф. Бронфин, Л., 1968; Stendhal, Vie de Rossini, P., 1824 (рус. пер.— Стендаль, Жизнь Россини, Собр. соч., т. 8, М., 1959); Carpani G., Le Rossiniane, Padua, 1824; Ortigue J. d', De la guerre des dilettanti, ou de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français, P., 1829; Berlioz G., Guillaume Tell, «Gazette musicale de Paris», 1834, 12, 19, 26 octobre, 2 novembre (рус. пер.— Берлиоз Г., «Вильгельм Телль», в его кн.: Избранные статьи, М., 1956); Escudier M. et L., Rossini, P., 1854; Mirecourt E. de, Rossini, P., 1855; Hiller F., Aus dem Tonleben unserer Zeit, Bd 2, Lpz., 1868; Edwards H., Rossini, L., 1869; его же, Rossini and his school, L., 1881, ²1895; Pougin A., Rossini, P., 1870; Wagner R., Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd 8, Lpz., 1873; Hanslick E., Die moderne Oper. Kritiken und Studien, B., 1875, ² 1892; Naumann E., Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart, B., 1876; Dauriac L., Rossini, P., 1905; Sandberger A., Rossiniana, «ZIMG», 1907/08, Bd 9; Istel E., Rossiniana, «Die Musik», 1910/11, Bd 10; Saint-Saëns C., École buissonnière, P., 1913, p. 261—67; Fara G., Gioacchino Rossini, Torino, 1915; Curzon H. de, Rossini, P., 1920; Radiciotti G., Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte, t. 1—3, Tivoli, 1927—29; его же, Anedoti autentici, Roma, 1929; Prod'homme J.-G., Rossini and his works in France, «MQ», 1931, v. 17; Toye F., Rossini, L.— N. Y., 1934, ² 1955; Faller H., Die Gesangskoloratur in Rossinis Opern..., B., 1935 (Diss.); Fraccarolli A., Rossini, Verona, 1941, ² Mil., 1944; Bacchelli R., Gioacchino Rossini, Torino, 1941, ² Mil., 1954; его же, Rossini o esperienze rossiniane, Mil., 1959; Pfister K., Das Leben Rossinis, W., 1948; Franzén N. O., Rossini, Stockh., 1951; Kuin J. P. W., Goacchino Rossini, Tilburg, 1952; Gozzano U., Rossini, Torino, 1955; Rognoni L., Rossini, [Parma], 1956; Weinstock H., Rossini. A biography, N. Y., 1968; «Nuóva Rivista musicale italiana», 1968, Anno 2, № 5, sett./oct. (номер посв. Р.); Harding J., Rossini, L., 1971, то же, N. Y., 1972.

Е. Ф. Бронфин.

РОСТА́Н (Rostand) Клод (3 XII 1912, Париж — 10 X 1970, там же) — франц. музыковед и муз. критик. Изучал право и словесность в Парижском ун-те. По муз.-теоретич. предметам занимался у Э. Миньяна, М. Вобургуэна и Н. Дюфурка. Сотрудничал в газетах и муз. журналах: «Le Figaro littéraire», «Le Monde», «Disques» и др. Был франц. корреспондентом журналов «*Melos*» (Майнц) и «Musical America» (Нью-Йорк). В 1958 организовал концерты совр. музыки под назв. «Музыка сегодня» («Musique d'aujourd'hui»), к-рые про-

ходили в Нац. нар. т-ре в Париже. В течение долгих лет был одним из руководителей и лектором музыкально-просветительной организации «*Музыкальная молодёжь Франции*».

Соч. и письма: L'œuvre de G. Fauré, P., [1945]; R. Strauss, P., 1949; Les chefs-d'œuvre du piano, P., 1950; La musique française contemporaine, P., 1952, ² 1957; Les chefs-d'œuvre de la musique de chambre, P., 1952; Entretiens avec D. Milhaud, P., 1952; Entretiens avec F. Poulenc, P., [1954]; Brahms, [v. 1—2], P., 1954—55; O. Messiaen, P., 1957; L'œuvre de P. O. Ferroud, P., [1957]; Entretiens avec I. Markevitch, P., [1959]; La musique allemande, P., 1960; Liszt, P., 1960; R. Strauss, P., 1964; H. Wolf, P., 1967; A. Webern, P., 1969; Dictionnaire de la musique contemporaine, P., 1970. *Г. С. Скудина.*

РОСТИСЛА́В — см. *Толстой* Ф. М.

РОСТО́В-НА-ДОНУ́ — один из промышленных и культурных центров РСФСР. 921 тыс. жит. (на 1 янв. 1977). Возникнув в сер. 18 в. в качестве пограничного поселения, спустя столетие Р.-на-Д. превратился в крупный торговый, а во 2-й пол. 19 в.— промышленный город и важный транспортный узел. В 1863 в Р.-на-Д. было построено первое постоянное театр. здание, где наряду с драм. спектаклями ставились также музыкальные. В том же году была исп. «Аскольдова могила» Верстовского, а летом 1865 антрепренёр Корона организовал гастроли итал. оперной труппы. Однако вплоть до 90-х гг. ставились преим. оперетты, пользовавшиеся наибольшим успехом. В 1869—76 в Р.-на-Д. работала первая в России стационарная опереточная труппа Г. С. Вальяно, в репертуар к-рой входил ряд опер, в т. ч. «Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского, «Аскольдова могила» Верстовского, «Волшебный стрелок» Вебера, «Галька» Монюшко. В кон. 80 — нач. 90-х гг. ставил оперы режиссёр и антрепренёр Г. М.Черкасов. Со 2-й пол. 90-х гг. участились гастрольные спектакли рус. и итал. оперных трупп (в 1896 — труппы Фориньо, Оперного т-ва Я. М. Любина и М. Ф. Салтыкова, в 1897 — Ф. Кастеллано и др.). В 1900—02 работала оперная антреприза М. Ф. Салтыкова (в 1901 была пост. опера «Садко»; исполнялась под упр. Э. Купера). Среди солистов гастролирующих оперных трупп были известные рус. певцы А. М. Давыдов, Л. Г. Яковлев (1896), позднее — А. П. Боначич, М. В. Бочаров, О. И. Камионский.

Камерные концерты являлись редкостью (в 1876 выступления С. И. Танеева с Л. С. Ауэром, в 1879 — М. П. Мусоргского с Д. М. Леоновой и др.) вплоть до открытия в 1896 Ростовского отделения РМО, начавшего регулярно проводить «муз. собрания» с участием местных и приезжих музыкантов (певцы В. В. Барсова, А. В. Неждановa, Л. В. Собинов, Г. С. Пирогов, Ф. И. Шаляпин; пианисты И. Гофман, А. И. Зилоти, К. Н. Игумнов, Арт. Рубинштейн; скрипачи Л. С. Ауэр, Б. Губерман, Я. Кубелик, А. Марто; виолончелисты А. А. Брандуков, А. В. Вержбилович; Мекленбургский и Чешский квартеты). С исполнением своих произв. выступали А. С. Аренский (1902), А. Н. Скрябин (1911, 1912), С. В. Рахманинов (1911, 1913, 1915, 1917).

С 1897 силами приезжих оркестрантов ежегодно проводились летние симф. сезоны с участием дирижёров Р. Р. Буллериана, А. А. Литвинова, А. И. Орлова, А. В. Павлова-Арбенина, А. Б. Хессина, Л. П. Штейнберга, а также дирижировавших своими соч. С. Н. Василенко, М. М. Ипполитова-Иванова, Р. М. Глиэра. В марте — апр. 1913 в городе гастролировал оркестр под упр. С. А. Кусевицкого, исполнивший все симфонии Л. Бетховена.

В кон. 19 в. в Р.-на-Д. существовало неск. частных муз. уч. заведений, в т. ч. Курсы фп. игры О. О. Фрите, воспитанником и педагогом к-рых был уроженец Р.-на-Д. комп. М. Ф. Гнесин. В 1896 открылись Муз. классы Ростовского отделения РМО, преобразованные в 1900 в Муз. уч-ще (первый директор — пианист М. Л. Пресман). Педагоги училища принимали участие в «муз. собраниях», силами учащихся осуществлялись отд. оперные пост. (в 1902 — «Алеко» Рахманинова и др.). В 1916 Гнесин основал в Р.-на-Д. общество «Музыкальная библиотека имени Н. А. Римского-Корсакова».

Установление в Р.-на-Д. Сов. власти способствовало многостороннему развитию муз. жизни города. В апр. 1920 была открыта «1-я сов. опера подотдела иск-в Донского обл. отдела нар. образования» (гл. дир. М. А. Бихтер, зав. муз. частью Гнесин, реж. В. М. Сангурский, Ф. А. Строганов). Одноврем. была создана «Опера Политотдела Северокавказского воен. округа»



для обслуживания воинских частей Красной Армии и Флота (дир. В. Бердяев, К. С. Сараджев, певцы Ю. С. Кипоренко-Даманский, Н. И. Сперанский и др.). Этот коллектив давал и открытые спектакли. В авг. 1920 он влился в «1-ю сов. оперу...», к-рая в янв. 1922 объединилась с Ростовским т-ром муз. комедии (осн. в 1919). На сцене этого т-ра (одного из старейших сов. муз. т-ров; заново реорганизован в 1931) осуществлены пост. мн. классич. и сов. произв., в т. ч. местных авторов (А. П. Артамонова, С. А. Заславского и др.). В сезон 1931/32 в Р.-на-Д. функционировал Гос. оперный т-р. С 1924 (с перерывом в 1942—46) в городе ежегодно гастролируют оперные т-ры из разл. городов СССР. Выступают местные оперные коллективы, в т. ч. Нар. т-р оперы и балета при Новочеркасском политехнич. ин-те им. С. Орджоникидзе.

До сер. 30-х гг. симф. и камерные концерты проводились разл. организациями (муз. уч. заведениями, Радиокомитетом и др.). С 1935 главным организатором конц. жизни стала Ростовская филармония, при к-рой был создан постоянный симф. оркестр. В 1926 в Р.-на-Д. был переведён из станицы Уманской детский оркестр (существовал при детском доме). В 1940 этот оркестр реорганизован в Школу военно-музыкантских воспитанников Красной Армии, в 1956 — в Ростовскую обл. школу музыкантских воспитанников. В 1936 создан Ансамбль песни и пляски донских казаков. Его работе систематически помогал крупнейший сов. музыкант-фольклорист, собиратель и исследователь донских казачьих песен А. М. Листопадов. В 1970 Ансамбль преобразован в нар. коллектив, основу программ к-рого составляет донской муз. фольклор. В Р.-на-Д. проводятся заключит. концерты победителей зональных смотров нар. ансамблей песни и пляски донских казаков. В 1943 создан Ансамбль песни и пляски Краснознамённого Северокавказского воен. округа.

В 1918 в Р.-на-Д. основана Консерватория РМО, переименованная в 1921 в Донскую сов. консерваторию, затем — в Гос. муз. практический ин-т, в сер. 20-х гг.— в Муз. техникум, в 1937 — в Муз. уч-ще. В 1963 Музыкальное и Театральное уч-ща слились, образовав Уч-ще иск-в. С 1970 при нём работает на обществ. началах первая на Северном Кавказе Детская филармония. В 1967 открылся Муз.-педагогич. ин-т, при нём созданы оркестры — симф., камерный и нар. инструментов, камерный хор. В 1920 организованы первые 3 гос. детские муз. школы. В 1977 в городе работало 8 детских муз. школ и 7 вечерних школ общего муз. образования, в Ростовской обл. соответственно 67 и 25. Муз. уч-ща и детские филармонии при них открыты в крупных центрах Ростовской обл.— Таганроге (1960) и Шахтах (1968). В Таганрогском педагогич. ин-те имеется муз. ф-т. В 1959 Науч. б-ка им. К. Маркса открыла филиал нотно-муз. лит-ры в посёлке завода «Ростсельмаш», во Дворце культуры к-рого работает неск. коллективов муз. самодеятельности (в т. ч. нар. муз. и балетные т-ры). Нар. муз. коллективы имеются при мн. крупных предприятиях и уч. заведениях Р.-на-Д.

С 1964 в Р.-на-Д. ежегодно проводятся муз. фестивали «Донская весна» при активном участии Ростовской организации СК СССР (создана в 1939; в 1977 насчитывала 18 чл. союза). В течение мн. лет разностороннюю деятельность вёл в Р.-на-Д. композитор и дирижёр, засл. деят. иск-в РСФСР И. К. Шапошников.

В Р.-на-Д. выступают мн. известные сов. и заруб. музыканты и муз. коллективы.

Лит.: Ильин А. М., История города Ростова-на-Дону, [Ростов-н/Д.], 1909; Музыкальная школа имени М. Ф. Гнесина, [Ростов-н/Д.], 1940; Ратковский Т. Т., Юбилей Ростовской на Дону гос. музыкальной школы им. Ипполитова-Иванова. 1920—1940, Ростов н/Д , 1940; Захарьянц Г. Н., Иноземцев Г. А., Семернин П. В., Ростов-на-Дону, Ростов-н/Д., 1949; Гурвич С. С., Друскин Я. В., Выдающиеся русские композиторы в дореволюционном Ростове-на-Дону, в сб.: Из музыкального прошлого. Сборник очерков, т. 1, М., 1960, с. 371—92; Друскин Я. В., Опера в Ростове за сорок лет. (1920—1960), там же, т. 2, М., 1965, с. 193—218; Гурвич С. С., Из истории музыкальной жизни советского Ростова, там же, с. 219—39; М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы, М., 1961; История Дона с древнейших времен до Великой Октябрьской социалистической революции, [Ростов-н/Д.], 1965. *В. Н. Брянцева.*

РОСТО́ВЦЕВ (наст. фам.— Эршлер) Михаил Антонович [10(22) XI 1872 — 19 IV 1948, Ленинград] — сов. артист оперетты (бас). Засл. арт. РСФСР (1927), засл. деят. иск-в РСФСР (1936). Творч. деятельность начал в 1888 в эстр. ансамблях и укр. капеллах. С 1907 выступал в оперетте (Владивосток). С 1910 жил в Петербурге. Играл в разл. опереточных антрепризах. В 1920—22 в труппе Т-ра комич. оперы, с 1922 в Малом петрогр. гос. академич. т-ре (ныне Ленингр. Малый т-р оперы и балета). Комик-буфф, Р. обладал редким сценич. обаянием, особым даром импровизации. Злободневные остроты, вводимые им в текст роли, никогда не нарушали целостности образа и художеств. атмосферы спектакля. С особым успехом исполнял роли Лимбургера («Жёлтая кофта» Легара) и Зупана («Цыганский барон» Штрауса). Выступал также в оперных (Бартоло — «Севильский цирюльник», Цунига — «Кармен») и балетных (Коппелиус — «Коппелия»; Кассандр — «Арлекинада» Дриго) спектаклях. Среди др. ролей в оперетте — Бургомистр («Нищий студент» Миллёкера), Прюнель («Ева» Легара), Пуцкин («Чёрный амулет» Стрельникова), Дон Педро («Перикола» Оффенбаха), Ламбертуччо («Боккаччо» Зуппе).

Соч.: Страницы жизни, Л., 1939.

Лит.: Янковский М., Советский театр оперетты, Л., 1962. *А. Р. Владимирская.*

РОСТРОПО́ВИЧ Мстислав Леопольдович (р. 27 III 1927, Баку)— виолончелист и дирижёр. В 1946 окончил Московскую консерваторию по классу виолончели у С. М. Козолупова; по композиции занимался у В. Я. Шебалина. Участник ряда всесоюзных и междунар. конкурсов исполнителей. Преподавал в Моск. консерватории. С 60-х гг. выступает также как дирижёр. С 1974 за рубежом. В 1978 Р. и его жена Г. П. Вишневская лишены гражданства СССР за действия, наносящие ущерб престижу Союза ССР.

РО́ТТА (позднелат. rotta, прл. crott, cruit) — струн. щипковый инструмент. Р. использовалась в 8—14 вв. в Ирландии, Англии, Франции, Германии, Испании. В ср.-век. муз. теоретич. трактатах фигурирует также как смычковый инструмент. Имела разл. количество струн в зависимости от щипкового (7—17) или смычкового (3—5) звукоизвлечения. В 20 в. в Эстонии бытует разновидность Р.— смычковый хийусский каннель с деревянным резонатором в форме рамы, 2 резонаторными отверстиями и 4 металлич. струнами.

Лит.: Музыкальные инструменты народов Советского Союза (каталог), сост. В. М. Куликов, М., 1977, с. 35; Sachs C., The history of musical instruments, L., 1964, p. 262; его же, Real-Lexikon der Musikinstrumente, B., 1913; Hildesheim, 1962, S. 324; Bachmann W., Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels, Lpz., 1966; Tampere H., Eesti Rahvapillid ja Rahvatanstud, Tallinn, 1975, вк. 39—40. *А. Н. Лисова.*

РО́УЗ (Rose) Леонард (р. 27 VII 1918, Вашингтон) — амер. виолончелист. Игре на виолончели учился с 1928 у В. Гросмана; в 13-летнем возрасте выступил в публичном концерте. В 1934—38 занимался в классе Ф. Сольмонда в Муз. ин-те Кёртис в Филадельфии. В 1938—51 играл в крупнейших симф. оркестрах США; был зам. концертмейстера виолончелей в оркестре Нац. радиовещательной компании (NBC) под упр. А. Тосканини, концертмейстером Кливлендского филармонич. оркестра (1939—43) и Нью-Йоркского филармонич. оркестра (1944—51; дебютировал с ним как солист в 1943). С 1947 преподаёт в Джульярдской муз. школе в Нью-Йорке, с 1951 — в Муз. ин-те Кёртис (рук. отделом виолончели). Среди учеников — С. Кейтс, Ко Ивасаки, Дж. Крегер, Т. Сэкс, Л. Хемпель, Й. Ма. С 1951 вы-

ступает с ведущими дирижёрами (в т. ч. с Б. Вальтером; исполнил «Вариации на тему рококо» Чайковского и др.) и орк. коллективами мира в городах США и стран Европы. Концертирует и как ансамблист со скрипачами И. Стерном (концерт для скрипки и виолончели с оркестром Н. Брамса), Я. Хейфецем, У. Примрозом и др. Исполняет гл. обр. классич. произв. и романтич. музыку, а также соч. совр. амер. (С. Барбера и др.) и сов. композиторов (сонаты и концерты С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Д. Б. Кабалевского). Был чл. жюри 5-го Междунар. конкурса им. П. И. Чайковского в Москве (1974). Р.— ред. ряда соч. для виолончели. *В. А. Юзефович.*

РО́ХЛИЦ (Rochlitz) Иоганн Фридрих [12.II 1769, Лейпциг — 16 XII 1842, там же) — нем. муз. писатель. Учился в школе при Томаскирхе в Лейпциге (фп., орган, композиция). Изучал также теологию. Был ред. лейпцигской газ. «Allgemeine Musikalische Zeitung» (до 1818), сотрудничал в ней до 1835. Сыграл видную роль в муз. жизни Лейпцига, где входил в руководство концертами Гевандхауза. В своих лит. соч. пропагандировал музыку Л. Бетховена, И. С. Баха, приветствовал талант молодого Р. Вагнера. Предоставил страницы своей газеты Э. Т. А. Гофману. На тексты Р. писали музыку Л. Шпор, Ф. Шуберт, К. М. Вебер. Эстетич. взгляды Р. связывали его с эпохой нем. Просвещения, но широта воззрений на иск-во и дар предвидения сделали его сторонником романтизма. Деятельность Р. высоко ценил Р. Шуман. Автор муз. произв.

Лит. соч.: Für Freunde der Tonkunst, Bd 1—4, Lpz., 1824—32, ² 1868.

Лит.: Goethes Briefwechsel mit F. Rochlitz, hrsg. v. W. Freiherr von Biedermann, Lpz., 1887; Hosäus W., Fr. J. Rochlitz und Fr. Schneider, Dessau, 1888; Rychnovsky E., L. Spohr und Fr. Rochlitz, в кн.: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrg. 5, Lpz., 1903—04; Ehinger H., Fr. Rochlitz als Musikschriftsteller, Lpz., 1929. *О. Т. Леонтьева.*

РО́ЧБЕРГ (Rochberg) Джордж (р. 5 VII 1918, Патерсон, Нью-Джерси) — амер. композитор. Учился в Гос. педагогич. колледже в Монтклэре, затем в Муз. школе Л. Мэннеса в Нью-Йорке (1939—41), где изучал муз.-теоретич. предметы и композицию под рук. Х. Вайссе и Дж. Селла, продолжал занятия в Ин-те Кёртис у Р. Скалеро и Дж. К. Менотти (1945—47). Преподавал в этом же ин-те (1948—54), затем (получив стипендию Фулбрайта) совершенствовался в Амер. академии в Риме (1950—51), где на формирование творч. стиля Р. оказал большое воздействие Л. Далланиккола. С 1951 работал в Филадельфии, был гл. редактором изд-ва «Теодор Прессер» (1952—67). С 1960 преподавал на муз. ф-те (вскоре стал его рук.) Пенсильванского ун-та. Испытал влияния разл. композиторов — И. Ф. Стравинского и П. Хиндемита (в ранних соч.), Г. Малера, А. Шёнберга, Э. Вареза (в соч. нач. 50-х гг.). Музыка зрелого периода отличается драматизмом, большой напряжённостью; она основана на разработанной Р. собств. оригинальной системе серийной техники. Р. принадлежит ряд теоретич. работ.

Соч.: Страсти 20-го века (A 20th century passion, для 4 солистов, хора и орк., содержит цитаты из соч. Г. Шюца, И. С. Баха, Г. Малера и Ч. Айвса, 1968), симфония-кантата Давид-псалмопевец (David the psalmist, для тенора с орк., 1959); для орк.— симфонии (1949, 2-я ред. 1955; 1956), симф. поэма Ночная музыка (Night music, пр. им. Дж. Гершвина, 1953), симфония-фантазия (1956), орк. пьесы Период времени (Time span, 1960, 2-я ред. 1962), Музыка для волшебного т-ра (Music for the magic theater, 1965); для камерного орк.— Ночная музыка (Night music, 1949), Священное песнопение (Cantio sacra, 1953), Камерная симфония (1953), Челтэнхэмский концерт (Cheltenham concerto, 1958); для голоса и камерного орк.— Песни наивности и опыта (Songs of innocence and experience, по У. Блейку, 1961), Картины (Tableux, для сопрано и 11 инструменталистов, 1968), Песнь примирения (Mizmor l'Piyus, для баса или баритона и малого орк., 1970); камерно-инстр. ансамбли — Концертный дуэт для скр. и влч. (1955), Диалоги для кларнета и фп. (1958), фп. трио (1963), 3 струн. квартета (№ 2, 1961), Мрачные звуки (Black sounds, для духовых и ударных, 1965); Песни Кришны (Songs of Krishna, для голоса с фп., 1970); для фп.— 12 багателей (1952, также для орк., 1965), 2 сонаты, каприччо для 2 фп. (1949); фантазия для скр. с фп. (1955) и др. пьесы; песни; хор. соч.; произв. для бэнда.

Лит. соч.: The Hexachord and its relation to the twelve-ton row, Phyl., [1955].

Лит.: Ringer A. L., The Music of George Rochberg, «MQ», 1966, v. 52, p. 409—30. *Дж. К. Михайлов.*

РОЯ́ЛЬ (от франц. royal — королевский, царственный) — струнный ударно-клавишный муз. инструмент, одна из разновидностей *фортепьяно*. Термин «клавесин рояль» (clavecin royal) введён мастером клавишных инструментов И. Вагнером (работал в Дрездене), к-рый назвал так сконструированное им в 1774 фп. с 3 *педалями* и регистрами (с течением времени Р. с регистрами перестали изготовлять). В Р. струны, дека и механика расположены в горизонтальной плоскости. Характерная особенность Р.— крыловидная форма корпуса, обусловленная размерами прилегающих струн — более коротких для высоких и более длинных для низких звуков. Прототип совр. Р.— пьянофорте (фортепьяно), изобретённое в 1709—11 итал. мастером Б. Кристофори. Более 100 лет Р. оставался деревянной конструкцией; затем увеличение числа струн, большее их натяжение, вызванное постепенным повышением *строя*, а также стремление мастеров продлить срок эксплуатации инструмента привели сначала к укреплению деревянной рамы металлич. распорками — шпрейцами; в 1-й четв. 19 в. стали применяться т. н. полосовые и трубчатые металлич. рамы, в сер. 19 в.— цельнолитые чугунные. У совр. Р. суммарная сила натяжения струн превышает 20 тонн. В 1821 С. Эраром введена механика с двойной репетицией (см. *Механика фортепьянная*). В целях сохранения наибольшей длины (важна для звучания басов) и одноврем. уменьшения габаритов Р. в 1-й пол. 19 в. стало применяться диагональное, т. н. перекрёстное расположение струн в 2 (одна над другой) плоскостях (система введена Бабкоком в 1830); в нек-рых конструкциях в кон. 19 — нач. 20 вв. струны располагались в 3 плоскостях. Фп. мастера и фирмы вносили в разное время разл. усовершенствования, среди них — задерживающаяся педаль и дискантовый колокольчик (фирма «Стайнуэй»), т. н. аликвотные струны (см. *Резонансовые струны*; «Блютнер») и др. По размерам Р. делятся на концертные (длина до 3 *м*), салонные (ок. 2 *м*), кабинетные (1,6—1,8 *м*), «миньон» (1,1—1,5 *м*). Диапазон совр. малых Р.— 7 октав, салонных и конц. — $7^1/_4$ октавы — A_2 — c^5 и более (Р. фирмы «Бёзендорфер» — F_2 — c^5).



Основатели наиболее известных фирм: в России — Ф. Дидерихс, Я. Беккер, К. Шредер, Ф. Мюльбах (все — Петербург), Трессольт (Рига); в Германии — Ю. Блютнер (Лейпциг), Р. Ибах (Бармен), Ю. и П. Шидмайер (Штутгарт), К. Рёниш (Дрезден), К. Бехштейн (Берлин), А. Фёрстер (Лейпциг); во Франции — С. Эрар, И. Плейель, Г. Герц и И. Фрейденталер (Париж); в США — Г. Э. Стайнуэй (ныне «Стайнуэй и сыновья», Нью-Йорк), К. Мейер (Филадельфия); в Чехословакии — А. Петров («Петров»). В СССР наиболее известные марки — «Красный Октябрь» (Ленинград), «Эстония» (Таллин).

Лит.: Зимин П., Фортепиано в его прошлом и настоящем, М., 1934, ²История фортепиано и его предшественников, М., 1968; Junghanns H., Der Piano- und Flügelbau, Lpz., 1932, ²B., 1952, ³Frankfurt/Main, 1960. См. также лит. при ст. *Фортепьяно.* *Г. И. Благодатов.*

РУБА́Б — см. *Рубоб.*

РУБЕ́Ц Александр Иванович [1 (13) X 1838, Чугуев, ныне Харьковской обл.—28 IV (11 V) 1913, Стародубье, ныне Стародуб Брянской обл.] — муз. теоретик, педагог, фольклорист, композитор. В 1866 окончил Петерб. консерваторию по классу теории композиции (муз.-теоретич. предметы) у Н. И. Зарембы, занимался также в классе пения у Л. Пиччиоли. До 1895 преподавал в Петербургской консерватории (с 1879 профессор), руководил хор. классами в консерватории и в Смольном и Николаевском женских ин-тах. В кон. 90-х гг., потеряв зрение, поселился в Стародубе, где занимался педагогич. и муз.-обществ. деятельностью. Р.— автор учебников по элементарной теории музыки и сольфеджио, составитель хрестоматий и репертуарных сб-ков для школ: «Метода преподавания первоначальных музыкальных сведений и сольфеджио» (М., 1867); «Краткая музыкальная грамматика» (М., 1875, 4-е изд. 1895); «Музыкальная азбука» (М., 1876, 7-е изд. 1895). Известны его сб-ки рус. и укр. нар. песен, гл. обр. «Двести шестнадцать народных украинских напевов» (М., 1872), мелодии к-рых использовали мн. композиторы (П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский). К материалам этого сб-ка обращались и фольклористы (П. П. Сокальский, Ф. М. Колесса, К. В. Квитка и др.). Р. составил и издал ряд др. сб-ков укр. нар. песен (5 вып. по 20 песен). Ему принадлежат муз. соч., в том числе романс на сл. Т. Г. Шевченко «Думи мої» (1860), хоры. Автор статей по музыкальному фольклору — «Несколько слов о малорусских народных песнях» («Музыкальный сезон», 1869, № 2, 3), составил «Биографический лексикон русских композиторов и музыкальных деятелей» (СПБ, 1879, 2-е изд. 1886). И. Е. Репин запечатлел Р. на картине «Запорожцы пишут письмо султану» (Р.— запорожец с трубкой в центре варианта картины 1880).

Лит.: Свириденко С., Воспоминание об А. И. Рубце. [Некролог], «РМГ», 1913, № 22—23, с. 527—31; А. И. Рубец. [Некролог], «Украинская жизнь», 1913, № 5, с. 97; Черняховский И., Современник Тараса Григорьевича, «Радуга», 1964, № 3, с. 178—82; Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы, Л., 1964. *В. Л. Гошовский.*

РУ́БИН Владимир Ильич (р. 5 VIII 1924, Москва) — сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1977). В 1949 окончил Моск. консерваторию по классу фп. у А. Б. Гольденвейзера; занимался по композиции у Н. И. Пейко (1948). Автор музыкально-критических статей.

Соч.: комич. опера — Три толстяка (по одноим. сказке Ю. К. Олеши, 1956, Ансамбль сов. оперы ВТО, Москва; 1957, Саратовский т-р оперы и балета; 1960, телеспектакль Центр. телевидения; 2-я ред. 1967, Детский муз. т-р, Москва; 1972, телеспектакль Центр. телевидения; т-р «Комише опер», Берлин); муз. драма Июльское воскресенье (Севастополь, год 1942, либр. Р., 1970, конц. исп. Москва, Колонный зал Дома Союзов; 1970, Новосибирский т-р оперы и балета; Гос. пр. РСФСР им. М. И. Глинки, 1972); для солистов, хора и орк.— оратории — Песни ветровые (сл. А. А. Блока, 1961), Сны революции (сл. В. А. Луговского, 1963), Вечерние песни (Памяти друга, для солиста, смеш. хора, хора мальчиков и камерного орк., сл. Н. И. Тряпкина, К. Кулиева, А. Т. Твардовского, Б. Л. Пастернака, М. А. Булгакова, 1974), Сказание про бабу Катерину и сына её Георгия (для 2 солистов, хора и ударных, слова нар., 1976), Камерная кантата (сл. Блока, 1971); для орк.— симфониетта (1950), увертюра-фантазия на 3 рус. темы (1954), сюита Македонские напевы (1955); соната для влч. и фп. (1952); для голоса с фп.— Камерная кантата (на сл. А. А. Блока, 1971), романсы и песни на сл. И. В. Гёте, Р. Бёрнса, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Д. В. Давыдова, А. А. Блока, В. А. Луговского, А. Т. Твардовского; для хора a cappella — 10 хор. поэм (сл. А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, Ф. И. Тютчева, А. А. Блока, С. А. Есенина, В. В. Маяковского, М. А. Светлова, А. Т. Твардовского и нар., 1972; 1-я пр. на Междунар. конкурсе хоров в Будапеште, Венгрия, 1974); св. 50 хоров и песен для детей; музыка к драм. спектаклям (св. 15) и кинофильмам (св. 40), в т. ч. «Мёртвые души» (1960), «Алёшкина любовь» (1961), «Ко мне, Мухтар!» (1965), «Николай Бауман» (1968); музыка к радиоспектаклям (св. 60), в т. ч. «Тамань» Лермонтова, «Вешние воды» Тургенева, «Севастопольские рассказы» Л. Н. Толстого, «Дом с мезонином» Чехова, «Тимур и его команда» Гайдара.

Лит.: Шумская Н., Владимир Рубин, М., 1958; Олеша Ю., Творческое содружество, «Наш современник», 1964, № 7. *М. Ф. Леонова.*

РУ́БИН (Rubin) Марсель (р. 7 XII 1905, Вена) — австр. композитор и муз. критик. Чл. Коммунистич. партии Австрии с 1939. Учился в Венской академии музыки у Ф. Шмидта, с 1925 — у Д. Мийо в Париже, изучал юриспруденцию в Венском ун-те. С 1931 секретарь венского конц. объединения «Музыка современности». В 1938 покинул Австрию в связи с захватом её гитлеровскими войсками. В 1938—42 жил в Париже, в 1942—47 — в Мехико, где преподавал композицию в консерватории. В 1947 вернулся в Вену. С 1948 1-й секретарь австр. Союза композиторов. Муз. критик газ. «Фольксштимме», корреспондент заруб. муз. журн., в т. ч. «Советская музыка».

Соч.: оратория Альбигойцы (сл. Н. Ленау, 1957—61); хореографич. пьеса с чтецом — Музыка большого города (Город без прикрас, по мотивам рассказов М. Горького, 1933); для орк.— 4 симфонии (1928, 2-я ред. 1957; Земля, 1937, 2-я ред. 1963; 1939, 2-я ред. 1962; Война и мир, 1946, 2-я ред. 1949); Австрийская увертюра (1948); концерт для скр. с орк. (1941); камерные ансамбли, в т. ч. трио, струн. квартет; сонаты — 3 для фп.; соната для влч. и фп.; 15 циклов песен для голоса и фп., в т. ч. цикл на стихи К. Ф. Майера (Гос. пр. Австрии, 1960); песни (в т. ч. на сл. Б. Брехта «Что получила жена солдата» и на сл. Л. Ренна «День придёт»).

Лит.: «СМ», 1962, № 9, с. 133—34. [Беседа с М. Рубиным].

РУБИ́НИ (Rubini) Джованни Баттиста [7 IV 1794 (по др. данным, 1795), Романо, Бергамо — 2 или 3 III 1854, имение близ Романо] — итал. певец. Род. в семье преподавателя музыки. Был хористом (иногда солировал) странствующей итал. оперной труппы. В 1814 дебютировал в Павии в опере «Слёзы вдовы» Дженерали. Затем пел в Брешиа. В 1816 был приглашён антрепренёром Д. Барбаей в оперный т-р «Сан-Карло» (Неаполь). Брал уроки у тенора А. Ноццари. В 1825—26 пел в «Театр Итальен» в Париже. В. Беллини написал для Р. гл. роль в опере «Пират» (исп. 1827, т-р «Ла Скала», Милан), Г. Доницетти — партию Короля в «Анне Болейн» (исп. 1830, там же). В 1831—45 неоднократно выступал на сценах Парижа и Лондона, в 1843 концертировал в Германии и Нидерландах. Выступал в концертах и оперных спектаклях в России (пел в составе итал. оперной труппы в 1843—45 и 1847). Закончив сценич. карьеру, жил в своём имении вблизи Романо, получил титул герцога. Пение Р., как свидетельствуют отзывы А. Г. Рубинштейна, В. Г. Белинского, Ап. А. Григорьева, потрясало слушателей. Р. обладал высоким тенором, нежным и гибким, подвижным в колоратурах, причём ему была свойственна патетич. манера исполнения, основанная на контрастах forte и piano, эффектах выразительного вибрато, подчёркивании экспрессивных фраз. Драматизм создаваемых Р. образов заключался именно в его пении, а не в сценич. поведении. Партии: Отелло (Отелло Россини), Эдгар («Лючия ди Ламмермур»), Эльвино, Артур, Гуальтьеро («Сомнамбула», «Пуритане», «Пират» Беллини), Оттавио («Дон Жуан») и др. Р. сочинял песни (сб. «Прощание» — «L'addio»), составил сб.: «12 уроков пения для тенора и сопрано» («12 lezioni di canto per tenore o soprano»).



Лит.: Тимохин В., Выдающиеся итальянские певцы. Очерки, М., 1962, с. 32—43; Ливанова Т. Н., Оперная критика в России, т. 1, вып. 2, М., 1967; Locatelli A., Cenni biografici sulla straordinaria carriera teatrale percorsa da Giovanni Battista Rubini, Mil., 1844; Donati-Petténi G., L'arte della musica in Bergamo, Bergamo, 1930; Traini C., Il cigno di Romano: Giovanni Battista Rubini, Bergamo, 1954. *Т. Н. Соловьёва.*

РУБИНШТЕЙН Антон Григорьевич [16 (28) XI 1829, дер. Выхватинцы, ныне Рыбницкого р-на Молд. ССР — 8 (20) XI 1894, Петергоф, близ Петербурга] — рус. пианист, композитор, дирижёр, муз.-обществ. деятель. Род. в небогатой евр. семье. Фп. игре обучался сначала у матери, затем у А. И. Виллуана. Мальчиком совершил триумфальное конц. турне по городам Европы (1840—1843). В 1844—48 находился за границей (гл. обр. в Берлине, Вене). Занимался у З. Дена (муз.-теоретич. предметы), общался с Ф. Мендельсоном, оказавшим влияние на формирование творчества молодого Р. По возвращении в Петербург выступал как пианист и дирижёр (в основном с собств. соч.). В 1850 написал первую оперу — «Куликовская битва» («Дмитрий Донской»), не имевшую успеха при пост., в 1851 — 2-ю симфонию («Океан»). В 1854—58 концертировал за границей, завоевав славу одного из величайших пианистов современности. С этого времени началась его широкая конц. деятельность. Значит. роль в развитии Р. сыграло общение его с Ф. Листом. За рубежом были окончены и исполнены оратория «Потерянный рай» (1856), вок. цикл «Персидские песни» (1854). Вернувшись в Петербург (1858), Р. обратился к широкой муз.-обществ. деятельности. По инициативе и под рук. Р. были организованы Певч. академия (1858), *Русское музыкальное общество* (РМО, 1859, дирижировал его симф. концертами) и первая в России консерватория — Петербургская (1862, до 1867 — её профессор и директор). Эта работа осложнялась столкновениями с придв. кругами, а также острой борьбой с А. Н. Серовым, В. В. Стасовым и членами «*Могучей кучки*» по вопросу о роли нац. начала и значения проф. муз. образования в развитии рус. муз. иск-ва («кучкисты», опасаясь академизма консерватории, недооценивали, однако, важности подготовки в широких масштабах рус. музыкантов-профессионалов). В эти годы значительно сократились выступления Р.-пианиста, но интенсивной оставалась композиторская деятельность: написал оперу «Фераморс» (1862), 4-й концерт для фп. с оркестром (1864).



А. Г. Рубинштейн. Портрет работы И. Е. Репина.

В 1867 из-за конфликта с сановными кругами Р. ушёл из консерватории и Рус. муз. об-ва. В кон. 60-х гг. он на нек-рое время сблизился с композиторами «*Новой русской музыкальной школы*». Возобновилась его интенсивная пианистич. деятельность. Среди произв. этих лет — лучшая опера Р. «Демон» (1871, была запрещена театр. цензурой, затем пост. с большим успехом — 1875, Петербург; 1879, Москва).

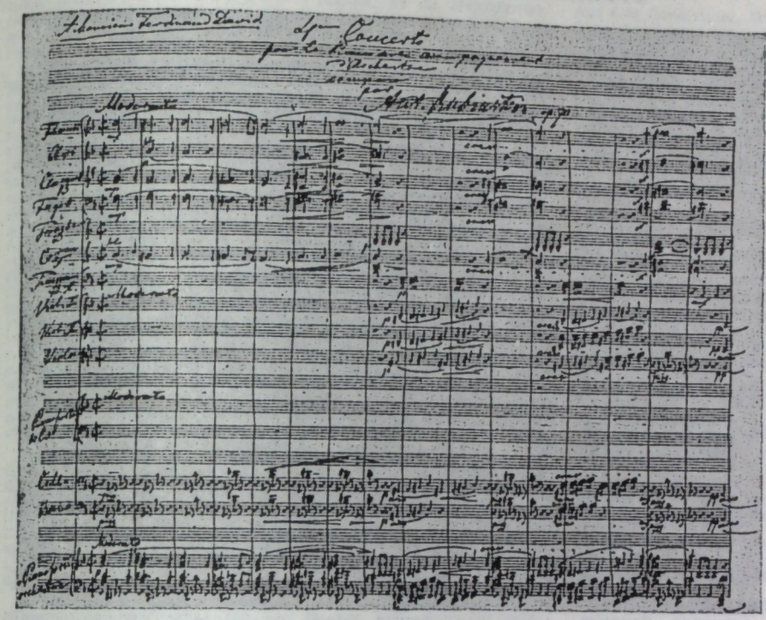
В 70-х — нач. 80-х гг. Р. вёл жизнь странствующего виртуоза. Был худ. рук. и гл. дирижёром Об-ва друзей музыки в Вене (1871—72), совершил с большим успехом конц. поездку по городам США (1872—73). Наряду с концертами он много сочинял (опера «Маккавеи», 1874), выступил с проектом создания «т-ра духовной оперы» для пост. опер на библейские и евангельские тексты. Кульминацией его пианистич. деятельности были грандиозные по масштабам Историч. концерты (1885—86, в крупнейших городах Европы), в к-рых он дал картину эволюции фп. музыки (от её истоков до произв. совр. рус. композиторов).

В 1887 возобновилась активная муз.-обществ. деятельность Р. Он вновь возглавил Петерб. консерваторию, вёл класс фп., прочёл (дважды) курс лекций-концертов по истории фп. музыки, вызвавший огромный интерес у рус. музыкантов, дирижировал концертами РМО, выступил с проектом организации в стране всеобщего муз. воспитания, настаивал на открытии гос. консерваторий, добился нового помещения для Петерб. консерватории (в нём поныне находится Ленингр. консерватория). Вторичный уход из консерватории (1891) был вызван травлей, к-рой подверглась деятельность Р. со стороны реакц. прессы, и гл. обр. осознанием невозможности осуществления широких муз.-просветит. планов в условиях царской России. Последние годы жизни Р. провёл преимущественно в Дрездене; изредка выезжал в др. города на благотворительные концерты, занимался лит. и композиторской работой, фп. педагогикой (здесь у него учился И. Гофман).

Р.— величайший пианист 2-й пол. 19 в. (подобно Листу, занимавшему такое же положение в 1-й пол. 19 в.). Черты сложной, противоречивой, но правдивой и искренней личности Р. с наибольшей силой проявились в его дерзновенном, нередко ломавшем традиц. каноны пианистич. иск-ве. Характерный для Р. мужественный героико-лирич. исполнительский стиль в поздние годы приобрёл ещё большую драм. напряжённость. В обширнейшем репертуаре Р. осн. место занимали соч. Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана. Оставаясь верным идее интерпретируемых произв., глубоко проникая в авторский замысел, он в то же время смело и свободно создавал свои исполнительские образы, утверждая право артиста на творч. независимость. Одна из характерных черт его игры — вдохновенная импровизационность: осн. концепция обычно сохранялась, но при каждом исполнении она обогащалась неожиданными находками. Ради цельности муз. картины Р. порой жертвовал деталями. Многообразная техника пианиста была настолько подчинена его мысли и эмоции, что оставались неприметными ни её полнейшее совершенство (в молодые годы), ни отд. погрешности (в последний период жизни). Одной из примечательных сторон его иск-ва было мастерство владения колоритом и динамикой. Огромной силой воздействия обладало мелодич. интонирование Р. Оно сложилось под влиянием пения Дж. Б. Рубини (слышал его в детстве) и иск-ва О. А. Петрова (аккомпанировал певцу в 50-е гг.). Игра Р. отличалась образной силой, крупным штрихом; агогическими, артикуляционными и динамическими вариантами при исп. повторяющихся муз. построений. Под влиянием пианистич. иск-ва Р. сформировалось неск. поколений рус. и заруб. исполнителей.

Пианизму Р. был родствен его дирижёрский стиль. И как дирижёр он проявлял особое внимание к мелосу; предпочитал «широкие мазки» в интерпретации произв., больше заботясь о раскрытии гл. идеи, чем об отделке деталей.

Плодовитый композитор, Р. обращался к разл. муз. жанрам — к опере, оратории, симфонии, концерту, романсу, сольной и ансамблевой инстр. пьесе. Он широко опирался на интонации рус. гор. фольклора, вместе с тем использовал устоявшиеся формы заруб. музыки. Муз. наследие Р. противоречиво: талантливое соседствует с тривиальным, индивидуальное и своеобразное — с эклектическим. Б. В. Асафьев отмечал несоответствие «бурного темперамента, требовавшего широких форм для своего высказывания, с отсутствием способности к обдуманному развитию материала». И вместе с тем историч. значение даже тех произв., к-рые не выдержали испытания временем, велико: композитор нередко прокладывал пути, по к-рым шли музыканты, поднявшиеся в своём творчестве значительно выше Р.



А. Г. Рубинштейн. 4-й концерт для фортепьяно с оркестром. Страница партитуры. Автограф.

Одно из высоких художеств. достижений Р.— лирич. опера «Демон». Она отмечена тонкой обрисовкой действующих лиц, явившихся предшественниками героев опер П. И. Чайковского. Своеобразен ориентальный стиль этой оперы с характерным сопоставлением мужеств., динамичных и проникновенно-лирич. эпизодов. Выделяется также большая героич. опера «Маккавеи», с её резкими драматургич. контрастами.

Ранние симфонии Р. сыграли значит. историч. роль: они помогли освоению в России формы классич. симф. цикла и продемонстрировали приёмы разработки тематич. материала, основанного на интонациях рус. бытового романса. В 70-е гг. Чайковский, как отметил Асафьев, «...быстро обгоняет учителя, сразу постигая не только формальную сторону симфонической культуры, а охват ею динамики жизнеощущений — с и м ф о н и з м». Лучший из пяти концертов для фп. с оркестром Р.— 4-й, отличающийся цельностью, напряжённостью развития. Его идейно-эмоцион. строй, характер фп. изложения и виртуозный стиль оказали влияние на дальнейшее развитие конц. жанра в России. В обширном фп. наследии Р.— пьесы песенного характера и небольшие танцы (от них нити преемственности ведут к фп. миниатюрам Чайковского), виртуозные этюды и вариации (отсюда — путь к С. В. Рахманинову), жанровые сценки в рус. духе, полифонич. сочинения.

В муз. наследии Р. существенное место занимает вок. лирика. Его песни и романсы (особенно на тексты отечеств. поэтов) тесно связаны с творчеством М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и авторов рус. бытового романса. Продолжением традиций рус. муз. культуры было и муз. воплощение поэтич. образов Востока в «Персидских песнях», вершине вок. творчества Р.

Среди лит. работ Р. (написаны в последний период жизни) — кн. «Музыка и её представители» (1891), содержащая антигансликианские муз.-эстетич. положения. В ней, несмотря на расплывчатость многих формулировок, Р. подымается до понимания роли конкретной историч. обстановки в творчестве композитора и исполнителя. Р. откровенно изложил своё мировоззрение в книге-дневнике «Короб мыслей» (не предназначалась к изданию при жизни Р.; опубл. с грубыми искажениями и купюрами под назв. «Мысли и афоризмы», 1904, и «Политика и религия», 1906). В рассуждениях Р., нередко противоречивых и изменчивых, обращают на себя внимание острая ненависть к самодержавию, критика буржуазного обществ. строя и мысли о грядущей революции в России. По инициативе Р. был осн. Междунар. конкурс пианистов и композиторов (1890, в Петербурге; проводился каждые 5 лет, до 1910 — в Берлине, Париже, Петербурге).

Основные даты жизни и деятельности

1829.— 16 XI. В дер. Выхватинцы в семье мелкого земельного арендатора Григория Романовича Р. род. сын Антон.

1831 (или 1832). — Переезд семьи в Москву.

1835.— Начало обучения фп. игре под рук. матери.

1837.— Занятия музыкой с А. И. Виллуаном.

1839.— 11 VII. Первый публичный концерт (Москва).

1840—43.— Конц. турне по крупнейшим городам Зап. Европы.

1843.— Возвращение в Россию.— Концерты в Петербурге и Москве.— Публикация первых детских муз. соч.

1844—46.— Поездка с матерью и братом Николаем Р. за границу.— Занятия по муз. теоретич. предметам у З. Дена (Берлин).

1846.— Переезд в Вену.

1847.— Смерть отца Р.— Концерты в Австрии.— Переезд в Берлин.

1848.— Осень. Возвращение в Россию.

1848—54.— Жизнь в Петербурге.— Знакомство с В. Ф. Одоевским, Матв. Ю. Виельгорским, М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, виолончелистом К. Б. Шубертом.— Встречи с рус. революционером М. В. Буташевич-Петрашевским.

1850.— 8 I. Первое выступление как дирижёра (в Университетских концертах).— IV—VI. Концерты в Москве, Харькове, Одессе.

1852.— Приглашение на должность аккомпаниатора при дворе великой княгини Елены Павловны.— Разработка проекта Муз. академии в Петербурге (не принят).— Работа над оперой «Стенька Разин» (не окончена, не опубл.).

1854.— 30 IV. Отъезд за границу.— Жизнь в Веймаре. Встречи с Ф. Листом.— 9 XI. Постановка в оперном т-ре в Веймаре под упр. Листа оперы Р. «Сибирские охотники».— 14 XII. Выступление Р. в зале Гевандхауз (Лейпциг), положившее начало триумфальному конц. турне по городам Зап. Европы.

1855.— I—III. Концерты в Берлине, Вене, Мюнхене.— V. Публикация в венском журн. «Blätter für Musik, Theater und Kunst» статьи Р. «Русские композиторы» («Die Componisten Russland's»), вызвавшей резкие возражения со стороны рус. музыкантов, в т. ч. Глинки.— IX—XII. Концерты в Лейпциге и Гамбурге.

1856.— I—V. Конц. турне по городам Германии.

1857.— III—XII. Концерты в Ницце, Париже, Лондоне, Лейпциге, Вене.

1858.— I—VI. Концерты в Пеште, Праге, Париже и Лондоне.— 2 III. Первое исп. в Веймаре оратории «Потерянный рай» (под упр. Листа).— Лето. Возвращение в Россию.— IX. Субботние муз. вечера на квартире Р. (затем в зале Бернардаки), положившие начало его широкой муз.-просветит. деятельности.— XI. Создание под рук. Р. Певч. академии.

1859.— 27 I. Создание по инициативе Р. *Русского музыкального общества* (РМО; Р.— в числе его первых директоров).— V—VI. Концерты в Лондоне (в дни «Генделевского фестиваля»).— VII—VIII. Концерты в Баден-Бадене.— 23 XI. Первый симф. концерт РМО под упр. Р.

1860.— III. Открытие по инициативе Р. муз. классов при РМО.— III—V. Выступления в Москве, Риге, Кёнигсберге.— Концерт в Вене (в связи с 50-летием со дня рождения Р. Шумана).— Письмо Р. министру нар. просвещения с проектом организации Муз. школы (консерватории).

1861.— I. Статья Р. «О музыке в России» (журн. «Век», № 1), призывавшая к открытию в России проф. муз. уч. заведений.— IX. Концерты в Берлине.

1862.— 8 IX. Торжеств. открытие Петерб. консерватории.
1862—67.— Интенсивная деятельность Р. в качестве директора и профессора консерватории. Рук. хором, оркестром, классами фп., ансамбля, инструментовки (среди его учеников — П. И. Чайковский).— Дирижирование всеми симф. собраниями РМО в Петербурге.— Выступления в качестве пианиста, гл. обр. в Петербурге и Москве.— Ежегодные летние поездки за границу.— Дружеское общение с деятелями иск-ва — И. С. Тургеневым, П. Виардо, Г. Берлиозом, К. Шуман, Н. Гаде, Г. Доре и др.
1864.— 29 X. Первое исп. в Петербурге 4-го концерта для фп. с оркестром (солист — автор).
1865.— 12 VII. Женитьба в Баден-Бадене на В. А. Чекуановой.
1867.— VI—VII. Концерты в Лондоне.— IX. Уход из Петерб. консерватории и РМО.
1867—70.— Интенсивная пианистич. деятельность.— Восторженный приём публикой Р.-пианиста в России и за рубежом (в отличие от предыдущих лет, в программах концертов наряду с собственными многочисл. произв. др. авторов).
1869.— 2 X. Первое исп. муз.-характеристич. картины «Иван Грозный» под упр. М. А. Балакирева в концерте Бесплатной муз. школы.
1870.— Осень. Концерты в Одессе, Харькове, Риге, Ревеле (ныне Таллин) и др. городах России.
1871.— I—III. Концерты в Петербурге и Москве.— 15 IX. Показ «кучкистам» в доме Д. В. Стасова оперы «Демон».— Осень. Запрещение «Демона» театр. цензурным комитетом.— 16 IX. Отъезд Р. в Вену.
1871.X — 1872. IV.— Деятельность в качестве «артистического директора» (гл. дирижёра и худ. рук.) Об-ва друзей музыки в Вене.— Выступления в камерных ансамблях, сольные концерты.
1872.— V. Участие в «Нижнерейнском муз. празднестве» в Дюссельдорфе (дирижировал концертами).— IX — 1873.V.— Конц. турне с Г. Венявским по городам США (в т. ч. 7 Истор. концертов в Нью-Йорке).
1873.XI — 1874.I.— Концерты в Италии.
1874—81.— Выступления в России, Германии, Франции и др. европ. странах в качестве пианиста, а также дирижёра своих симф. произв. и опер.
1875.— 11 I. Первое исп. в симф. собрании РМО 4-й симфонии под упр. автора.— 13 I. Премьера оперы «Демон» в Мариинском т-ре (Петербург).
1877.— 22 I. Первый спектакль оперы «Маккавеи» в Мариинском т-ре (под упр. автора).
1880.— 22 и 25 II. Первые спектакли оперы «Купец Калашников» в Мариинском т-ре (под упр. автора).— II (конец). Запрещение этой оперы министерством двора.— 2 X. Первое исп. в симф. собрании РМО 5-й симфонии (под упр. автора).
1881.— I—III. Конц. турне по городам Испании и Португалии.— 11 III. Смерть Н. Г. Рубинштейна в Париже.— X—XI. Симф. концерты РМО (памяти Н. Г. Рубинштейна) под упр. Р.
1882.XI — 1883.IV.— Р. дирижирует всеми симф. концертами РМО в Петербурге (в программах соч. классиков, романтиков и рус. композиторов разных направлений).
1883—85.— Выступления в России, Германии, Австрии, Франции, Дании, Швеции, Нидерландах и др. как пианиста и дирижёра своих симф. произв. и опер.
1883.— 23 II. Премьера оперы «Суламифь» в Гамбурге (под упр. автора).
1884.— 29 I. Первый спектакль оперы «Нерон» в Петербурге (силами артистов итал. оперы, под упр. Р.).— Лето. Пребывание в Мариенбаде и Венеции.— 1 X. 100-й (юбилейный) спектакль «Демона» в Мариинском т-ре (под упр. Р.).
1885.X — 1886.V.— Проведение цикла Историч. фп. концертов: из 7 программ — в Берлине, Вене, Петербурге, Москве, Лейпциге, Париже, Лондоне; из 3 программ — в Праге, Дрездене, Брюсселе.
1886.XI — 1887.I.— Проведение цикла Историч. симф. концертов (из 10 программ) в Петербурге.
1887.— 12 I. Возвращение Р. на пост директора Петерб. консерватории.
1887—91.— Большая организаторская и педагогич. работа в Петерб. консерватории. Рук. классом фп. (среди учеников — О. К. Познанская, Л. А. Кашперова).— Проекты, внесённые Р.: об организации в России гос. («правительственных») консерваторий; об осуществлении широкого общего муз. воспитания в школах; об организации в Петербурге общедоступных симф. концертов и общедоступной оперы.
1887.23 IX — 1888.2 IV.— Проведение Р. 58 лекций-концертов по курсу истории фп. лит-ры.
1888.16 IX — 1889.28 IV.— Повторение лекций-концертов по истории фп. лит-ры.
1889.— Осень. Р. диктует стенографу «Автобиографические воспоминания» (опубл. М. Семевским в журн. «Русская старина» в тенденциозно искажённой редакции).— XI. Торжества по случаю 50-летия артистич. деятельности Р.— Травля Р. со стороны рус. шовинистич. газет.— Письмо Р. «Ещё раз о консерваториях» в редакцию газ. «Новое время».
1889—90.— Проведение 16 общедоступных концертов по проекту Р. (1-й концерт — под его упр.).
1890.— VIII. Первый Междунар. конкурс пианистов и композиторов на премию им. Р. (по проекту и на средства Р.).
1891.— I. Заявление Р. о его предстоящем уходе из Петерб. консерватории.— Лето. Пребывание в Коджори (близ Тбилиси).— 12 VIII. Концерт в Тбилиси в пользу фонда на сооружение муз. уч-ща.— Переезд в Дрезден.
1891—94.— Жизнь Р. в Дрездене.— Создание последних произв.— Занятия с И. Гофманом.— Периодич. выезды в разл. города Европы на благотворит. концерты в качестве пианиста и дирижёра с исп. гл. обр. своих сочинений.
1893.— XII. Концерты в Берлине (в программах собств. фп. соч.).
1894.— 2 I. Последний концерт Р. в Петербурге.— Последнее публич. выступление Р. (Штутгарт).— 29 V. Возвращение в Россию.— Лето — осень. Пребывание в Петергофе.— 8 XI. Смерть Р. в Петергофе.

Соч.: оперы — Куликовская битва (Дмитрий Донской, по трагедии В. А. Озерова, 1850, пост. 1852, Большой т-р, Петербург), Месть (Хаджи-Абрек, по М. Ю. Лермонтову, 1852, не пост.), Сибирские охотники (Die Sibirischen Jäger, 1852, пост. 1854, Веймар), Фомка-дурачок (1853, Александринский т-р, Петербург), Дети степей (Die Kinder der Helde, 1860, пост. 1861, «Кёрнтнертортеатр», Вена), Фераморс (Лалла Рук, лирич. опера, по Т. Муру, 1862, пост. 1863, Дрезден), Демон (по Лермонтову, 1871, пост. 1875, Мариинский т-р, Петербург), Маккавеи (Die Makkabäer, 1874, пост. 1875, Берлин), Нерон (1876, пост. 1879, Гамбург), Купец Калашников (по Лермонтову, 1879, пост. 1880, Мариинский т-р, Петербург), Среди разбойников (Unter Räubern, комич. опера, 1883, Гамбург), Суламифь (библейское сценич. представление, по «Песне песней» Соломона, 1883, Гамбург), Попугай (Der Papagei, комич. опера, 1884, Гамбург), Горюша (по повести «Хмелевая ночь» Аверкиева, 1885, пост. 1889, Мариинский т-р, Петербург); духовные оперы и оратории — Потерянный рай (текст по Дж. Мильтону, ор. 54, 1856), Вавилонское столпотворение (текст Ю. Розенберга, ор. 80, 1869), Моисей (Moses, текст С. Г. Мозенталя, ор. 112, 1892), Христос (Christus, по поэме Г. Бультгаупта, ор. 117, 1893, Берлин); балет — Виноградная лоза (1882, пост. 1893, Берлин); кантата — Утро (для муж. хора с орк., сл. Я. П. Полонского, ор. 74, 1866); для орк.— 6 симфоний (F-dur, op. 40, 1850; Океан, C-dur, op. 42, 4-частная ред. 1851, 6-частная — 1863, 7-частная — 1880; A-dur, op. 56, 1855; Драматическая, d-moll, op. 95, 1874; Русская, g-moll, op. 107, 1880; a-moll, op. 111, 1886), муз.-характеристич. картины Фауст (op. 68, 1864), Иван IV Грозный (op. 79, 1869), Дон Кихот (op. 87, 1870), 4 увертюры, сюита и др.; для фп. с орк.— 5 концертов (e-moll, op. 25, 1850; F-dur, op. 35, 1851; G-dur, op. 45, не позже 1854; d-moll, op. 70, 1864; Es-dur, op. 97, 1874), концертштюк (As-dur, op. 113, 1889), Фантазия (C-dur, op. 84, 1869), Русское каприччио (c-moll, op. 102, 1878); для скр. с орк.— концерт (G-dur, op. 46, 1857), Романс и каприс (op. 86, 1870); для влч. с орк.— 2 концерта (a-moll, op. 15, 1864; d-moll, op. 96, 1874); камерно-инстр. ансамбли — 3 сонаты для скр. и фп. (G-dur, op. 13, 1851; a-moll, op. 19, не позже 1853; h-moll, op. 98, 1876), соната для альта и фп. (f-moll, op. 49, 1855), 2 сонаты для влч. и фп. (D-dur, op. 18, 1852; G-dur, op. 39, не позже 1857), 5 фп. трио (F-dur, g-moll, оба op. 15, ок. 1851; B-dur, op. 52, 1857; a-moll — A-dur, op. 85, 1870; c-moll, op. 108, 1883), 10 струн. квартетов (G-dur, c-moll, F-dur, op. 17, 1852—53; E-dur, B-dur, D-dur, op. 47, 1856; g-moll, e-moll, op. 90, 1871; As-dur, f-moll, op. 106, 1880), фп. квартет (C-dur, op. 66, не позже 1864), струн. квинтет (F-dur, op. 59, 1859), фп. квинтет (g-moll, op. 99, 1876), квинтет (для фп., флейты, кларнета, валторны и фагота, F-dur, op. 55, 1855?), секстет (для 2 скр., 2 альтов и 2 влч., D-dur, op. 97, 1876), октет (d-moll, op. 9, не позже 1856; переработан из неопубл. концерта для фп. с орк., соч. не позже 1849); для фп. в 2 руки — св. 200 пьес, в т. ч. 4 сонаты (E-dur, op. 12; c-moll, op. 20, обе не позже 1854; F-dur, op. 41, 1855; a-moll, op. 100, 1877), Тема с вариациями (G-dur, op. 88, 1871), Каменный остров (24 пьесы, op. 10, не позже 1855), Бал (фантазия из 10 номеров, op. 14, 1854), 6 фуг в свободном стиле с прелюдиями (op. 53, не позже 1856), Петербургские вечера (6 пьес, op. 44, не позже 1860), альбом Петергоф (12 пьес, op. 75, 1866), фантазия (e-moll, op. 77, 1866), Смесь (Miscellanées, 9 тетрадей, op. 93, 1872—73), Музыкальные вечера (9 пьес, op. 109, 1884), Воспоминания о Дрездене (6 пьес, op. 118, 1894), 5 каденций к фп. концертам (Бетховена — C-dur, B-dur, c-moll, G-dur, В. А. Моцарта — d-moll, не позже 1861); для фп. в 4 руки — Характеристические картинки (op. 50, не позже 1858), Соната (D-dur, op. 89, 1870), Костюмированный бал (20 характеристич. пьес, op. 103, 1877—79); для 2 фп.— фантазия (f-moll, op. 73, 1864); хоры a cappella, в т. ч. 3 песни для муж. хора (op. 61, не позже 1861), 6 песен для смешанного хора (op. 62, не позже 1861); Стихи и Реквием по Миньоне из «Вильгельма Мейстера» Гёте (для баритона, тенора, сопрано, муж. квартета и хора с фп., op. 91, 1872); песни и романсы (ок. 170) — 6 басен И. А. Крылова (без op., 1849—50; в изд. 1863 — 5 басен, op. 64), 6 песен (op. 8, 1850, в т. ч. Цветок — на сл. В. А. Жуковского, Желание — на сл. Лермонтова), 12 песен (Персидские песни) на сл. Мирза Шафи в пер. на нем. яз. Ф. Боденштедта (op. 34, 1854; первонач. вариант — для голоса с орк.), 6 песен на сл. Г. Гейне (op. 32, не позже 1856; № 6 — Азра), 6 песен (op. 33, не позже 1856), 6 песен (op. 57, не позже 1864), 6 романсов (op. 72, не позже 1864), 6 песен (op. 76, не позже 1867), 12 романсов (op. 78, не позже 1867; № 1, Еврейская мелодия, на сл. Лермонтова; № 6, Узник, на сл. А. С. Пушкина), 12 романсов на сл. А. К. Толстого (op. 101, 1877), 10 романсов из сербских мелодий Вука Караджича (op. 105, 1877), Баллада (Перед воеводой молча он стоит) на сл. И. С. Тургенева (без op., 1891);

для голоса с хором — Русалка, на сл. Лермонтова (op. 63, не позже 1861); дуэты (ок. 20), в т. ч. op. 48 (не позже 1852), op. 67 (не позже 1864); 6 вок. квартетов для муж. голосов (op. 31, 1854).

Лит. соч.: Die Componisten Russland's, «Blätter für Musik, Theater und Kunst», 1855, № 29, 33, 37; О музыке в России, «Век», 1861, № 1; Die geistliche Oper, в сб.: Vor den Coulissen, hrsg. von J. Lewinsky, Bd 2, B., 1882; [О редактировании классиков], «Signale für die musikalische Welt», 1883, № 32 (рус. пер.— под назв. Об издании классиков, «Нувеллист», 1883, № 5, нов. изд. — в кн.: Рубинштейн А. Г., Избранные письма, М., 1954, с. 82—91); Воспоминания (1829—1889), «Русская старина», 1889, ноябрь [опубл. М. Семевским с исправлениями], нов. ред., по стенограммам Р., под назв.— Автобиографические рассказы, в кн.: Баренбойм Л., А. Г. Рубинштейн, т. 1—2, Л., 1957—62, прилож.; Еще о консерваториях, «Новое время», 1889, 11 июля; История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна, 1888—1889. Сост. Ц. Кюи, СПБ, 1889, нов. изд.— Лекции по истории фортепианной литературы, [ред. и коммент. С. Л. Гинзбурга], М., 1974; Музыка и её представители. Разговор о музыке, [М.], 1891; Gedankenkorb [Короб мыслей], полностью не опубл., с искажениями и купюрами — в кн.: Мысли и афоризмы, пер. с нем. Н. Н. Штрауха, СПБ, 1904, Политика и религия. Мысли А. Г. Рубинштейна, пер. с нем. Н. Н. Штрауха, СПБ, 1906; Афоризмы А. Г. Рубинштейна, «СМ», 1941, № 2 (вступ. ст., пер. и прим. И. Эйгеса); По поводу 100-го представления оперы «Демон», «РМГ», 1910, № 1.

Письма: Briefe hervorragender Zeitgenossen an Fr. Liszt, Hrsg. von La Mara, Bd 1—3, Lpz., 1895—1904; Переписка Фр. Листа с А. Г. Рубинштейном (пер. А.В. Оссовского и Е. П.), «РМГ», 1896, № 8; Неизданная переписка А. Г. Рубинштейна. [Письма к П. Л. Петерсену], там же, 1910, № 32—35; Из неизданной переписки А. Г. Рубинштейна. Сообщила Анна Тилинг, там же, 1914, № 45; Письма к сестре. (1888—1894 гг.), «Музыкальное образование», 1930, № 2—3; Избранные письма, [общая ред., вступ. ст. и коммент. Л. А. Баренбойма], М., 1954.

Лит.: К. [Казанский С. П.], А. Г. Рубинштейн и его исторические концерты, «Русская мысль», 1886, февраль, март; [Гольдштейн Э.], Программы концертов А. Г. Рубинштейна. С прим. и пояснениями, СПБ, 1886 (часть поясним. текста продиктована Р.); Буховцев А. Н., Чем пленяет нас А. Г. Рубинштейн, М., 1889; его же, Объяснительный текст к исполнению братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов и характеристика особенностей игры..., М., 1896; Лисовский Н. М., Летопись событий в жизни и деятельности А. Г. Рубинштейна. 1829—1889, «Русская старина», 1889, ноябрь; Ларош Г. А., А. Г. Рубинштейн в воспоминаниях..., там же; Неустроев А. А., А. И. Виллуан и первое концертное путешествие по Европе А. Г. Рубинштейна, там же, 1890, янв.; Оссовский А. В., А. Г. Рубинштейн, «РМГ», 1894, № 12; Стасов В. В., Заметка о Рубинштейне и Тургеневе, «Новости и Биржевая газета», 1894, 2 дек.; его же, Рука Рубинштейна, там же, 1895, 28 ноября; Кашкин Н., А. Г. Рубинштейн, «Русское обозрение», 1894, т. 13, дек.; Кавос-Дехтерева С., А. Г. Рубинштейн. Биографический очерк. 1829—1894 г. и Музыкальные лекции (курс фортепианной литературы). 1888—1889, СПБ, 1895; Висковатов П., Моё знакомство с А. Г. Рубинштейном, «Русский вестник», 1896, апрель; Бессель В., Мои воспоминания об А. Г. Рубинштейне, «Русская старина», 1898, май; его же, Три великих пианиста: Ф. Лист, А. Гензельт и А. Рубинштейн, «РМГ», 1902, № 45; Давидова М., Воспоминания об А. Г. Рубинштейне, «Исторический вестник», 1899, т. 76, апрель; Бессель Е. Н., Некоторые из приемов, указаний и замечаний А. Г. Рубинштейна на уроках в его фортепианном классе..., СПБ, 1901; Каталог музея им. Рубинштейна..., П., 1902; Боборыкин П., «Mélodie en fa», «Русские ведомости», 1904, 13, 16 и 20 июля; Финдейзен Н. Ф., А. Г. Рубинштейн. Очерк его жизни и музыкальной деятельности, М.— Лейпциг, 1907; его же, Очерк деятельности С.-Петербургского отделения имп. Русского Музыкального общества. (1859—1909), СПБ, 1909; Пузыревский А. И., Саккетти Л. А., Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории, СПБ, 1912; Геника Р., Фортепианное творчество А. Г. Рубинштейна, «РМГ», 1918, № 1—2, 5, 9—10; Глебов И. [Асафьев Б. В.], А. Г. Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников, М., 1929; его же, А. Г. Рубинштейн. (К 50-летию со дня смерти), в его кн.: Избранные труды, т. 2, М., 1954; его же, Их было трое... (Из эпохи общественного подъёма русской музыки 50—60-х годов прошлого столетия), там же, т. 3, М., 1954; Кремлев Ю., Ленинградская государственная консерватория. 1862—1937, М., 1938; Майкапар С. М., Годы учения, М.— Л., 1938; Алексеев А., Антон Рубинштейн, М.— Л., 1945; его же, Русская фортепианная музыка. От истоков до вершины творчества, М., 1963; Коган Г. М., Рубинштейн-пианист. (К 125-летию со дня рождения), «СМ», 1954, № 11; Васина-Гроссман В. А., Русский классический романс XIX века, М., 1956; Баренбойм Л. А., А. Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность, т. 1—2, Л., 1957—62; 100 лет Ленинградской консерватории. Исторический очерк, Л., 1962; На уроках Антона Рубинштейна, ред.-сост. и автор вступ. ст. Л. А. Баренбойм, М.— Л., 1964; Кашперова Л. А., Воспоминания, в сб.: Музыкальное наследство, т. 2, ч. 2, М., 1968; Hanslick Ed., Aus dem Concertsaal, W., 1870, ²W. — Lpz., 1897; его же, Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, B., 1886; Vogel B., Anton Rubinstein. Biographischer Abriss nebst Charakteristik seiner Werke, Lpz., 1888; Catalog der im Druck erschienenen Compositionen von A. Rubinstein, Lpz., [1889]; M'Arthur A., A. Rubinstein, a biographical sketch, Edinb., 1889; Zabel E., A. Rubinstein. Ein Künstlerleben, Lpz., 1892; Rodenberg J., Meine persönlichen Erinnerungen an A. Rubinstein. Nebst Briefen, «Deutsche Rundschau», 1895, Bd 82, H. 5 (Februar); Saint-Saëns C., Portraits et souvenirs, P., [1900]; Abert H., Ungedruckte Briefe von Fr. Liszt, A. Rubinstein und Ch. Buch-Pfeiffer, «SIMG», 1903, Jahrg. 4, H. 5; Drouckers., Erinnerungen an Anton Rubinstein..., Lpz., 1904; Hippius A., Was Rubinstein in den Stunden sagte, Dresden, [1906]; Hofmann J., How Rubinstein taught me to play, в его кн.: Pianoplaying. A little book of simple suggestions, L., 1909 (рус. пер.— Гофман И., Как Рубинштейн учил меня играть, в его кн.: Фортепианная игра, М., 1911, то же, в его кн.: Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре, пер. Г. А. Павлова, ред., вступ. ст. и прим. Г. М. Когана, М., 1961); Hervey A., Rubinstein, L., [1913]; Preiss C., A. Rubinsteins pianistische Bedeutung, Lpz., 1914; Kinsky G., Musikhistorisches Museum von W. Heyer in Cöln, Katalog, Bd 4, Cöln, 1916; Weissmann A., Der Virtuose, B., 1918; Auer L., My long life in music, N. Y., 1923 (рус. пер.— Ауэр Л., Среди музыкантов, [Л.], 1927); Martienssen C. A., Der ekstatische (romantische) schöpferische Klangwille, в его кн.: Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens, Lpz., 1930, ²под назв.— Шёпферischer Klavierunterricht, Lpz., 1954 (рус. пер.— Мартинсен К. А., Индивидуальная фортепьянная техника на основе звукотворческой воли, М., 1966); Bowen C. Dr., «Free artist». The story of Anton and Nicholas Rubinstein, N. Y., [1939]; Bennigsen O., The brothers Rubinstein and their circle, «MQ», 1939, v. 25, № 4; Stargardt-Wolff E., Wegbereiter grosser Musiker, B.— Wiesbaden, [1954].

Л. А. Баренбойм.

РУБИНШТЕЙН (Rubinstein) Артур (р. 28 I 1886, или 1887, или 1889, Лодзь) —польский пианист. Учился игре на фп. у А. Ружицкого в Варшаве, где выступил в концерте в 6-летнем возрасте, продолжал муз. образование в Берлине под рук. Г. Барта и Р. М. Брейтхаупта (фп.), Р. Кана и М. Бруха (композиция). Дебютировал в Берлине в 1898 (с Берлинским симф. оркестром под упр. Й. Иоахима), концертировал в Дрездене, Гамбурге и Варшаве. Брал уроки у И. Падеревского в г. Морж (Швейцария). Пр. на Междунар. конкурсе пианистов и композиторов в Петербурге (1910). Гастролировал во Франции (с 1905), Великобритании (с 1906), США (с 1906), России (1910, 1911, 1912), Испании (с 1916), позднее — в странах разных континентов, в т. ч. в Африке, на острове Ява, на Филиппинских островах, в Юж. Америке (жил в Бразилии). В СССР выступал в 1932, 1935 и 1964. В 1939 поселился в США, в 1946 принял амер. подданство, с 1954 живёт во Франции. Много выступал как ансамблист в трио и дуэтах со скрипачами Я. Хейфецем и Г. Шерингом, виолончелистами Г. П. Пятигорским и Э. Фёйерманом. В своей игре Р. сочетает ярко выраженные романтич. черты — поэтичность, пылкость, приподнятость, богатство звуковой палитры с виртуозным блеском и элегантностью. Этим чертам исполнит. стиля соответствует его репертуар, в основе к-рого — соч. Ф. Шопена (имеются грамзаписи исп. многих его фп. соч.), Р. Шумана, Ф. Листа, И. Брамса (считается одним из лучших его исполнителей) и К. Шимановского (был его другом); значит. место в его программах занимают произведения И. Альбениса, Э. Гранадоса, М. де Фальи, Э. Вила Лобоса, музыку к-рых изучал в Испании и Бразилии. Р. — автор фп. пьес и камерно-инстр. соч. Написал автобиографию и предисловие к кн. К. Вержинского «Жизнь и смерть Шопена» («The life and death of Chopin», L., 1951; франц. изд., P., 1952). Создал фонд Ф. Шопена в помощь артистам и музыкантам, пострадавшим от войны.

Лит. соч.: My young years, N. Y., 1973.

Лит.: Рабинович Д., Артур Рубинштейн, «МЖ», 1964, № 22; Мар Н., Беседуя с Артуром Рубинштейном, «СМ», 1965, № 2; Хентова С., Артур Рубинштейн, М., 1971; Gavoty B., Hauert R., Arthur Rubinstein, Gen.— Monaco, 1955; Lewinsky W. E. von, Artur Rubinstein, B., 1967; Forsee A., Artur Rubinstein, king of the keyboard, N. Y., 1969.

Д. А. Рабинович.

РУБИНШТЕЙН Николай Григорьевич [2 (14) VI 1835, Москва — 11 (23) III 1881, Париж, похоронен в Москве] — рус. пианист, дирижёр, педагог, муз.-обществ. деятель. Брат А. Г. Рубинштейна. С 4 лет обучался игре на фп. под рук. матери. В 1844—46 с матерью и братом жил в Берлине, где брал уроки у Т. Куллака (фп.) и З. Дена (гармония, полифония, муз. формы). По возвращении в Москву занимался у А. И. Виллуана, в сопровождении к-рого совершил первое конц. турне (1846—47). В нач. 50-х гг. поступил на юридич. ф-т Моск. ун-та (окончил в 1855). В 1858 возобновил конц. деятельность (Москва, Лондон). В 1859 выступил инициатором открытия Московского отделения РМО, с 1860 до конца жизни его председатель и дирижёр симф. концертов. Организованные им при РМО Муз. классы были преобразованы в 1866 в *Московскую консерваторию* (до 1881 её профессор и директор).



Р.— один из виднейших пианистов своего времени. Однако его исполнит. иск-во было мало известно за пределами России (одно из исключений — триумфальные выступления на концертах Всемирной выставки, Париж, 1878, где он исп. 1-й концерт для фп. с оркестром П. И. Чайковского). Большей частью концертировал в Москве. Его репертуар носил просветит. характер, поражал широтой: концерты для фп. с оркестром И. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа, А. Г. Рубинштейна; соч. для фп. Бетховена и др. композиторов-классиков и в особенности романтиков — Р. Шумана, Шопена, Листа (последний считал Р. лучшим исполнителем своей «Пляски смерти» и посв. ему «Фантазию на темы „Афинских развалин“»). Пропагандист рус. музыки, Р. неоднократно исполнял посв. ему фп. фантазию «Исламей» Балакирева и др. пьесы рус. композиторов. Исключительна роль Р. как интерпретатора фп. музыки Чайковского (первый исполнитель мн. его соч.), к-рый посв. Р. 2-й концерт для фп. с оркестром, «Русское скерцо», романс «Так что же!...», написал на смерть Р. фп. трио «Памяти великого художника».

Игра Р. отличалась размахом, технич. совершенством, гармоничн. сочетанием эмоционального и рационального, стилистич. законченностью, чувством меры. В ней не было той стихийности, к-рую отмечали в игре А. Г. Рубинштейна. Р. выступал также в камерных ансамблях с Ф. Лаубом, Л. С. Ауэром и др.

Интенсивной была деятельность Р.-дирижёра. Под его упр. прошли св. 250 концертов РМО в Москве, ряд концертов в Петербурге и др. городах. В Москве под упр. Р. прозвучали крупные ораториальные и симф. произв.: кантаты, месса И. С. Баха, отрывки из ораторий Г. Ф. Генделя, симфонии, оперные увертюры и Реквием В. А. Моцарта, симф. увертюры, фп. и скр. концерты (с оркестром) Бетховена, все симфонии и большинство крупных соч. Ф. Мендельсона, Шумана, Листа, увертюры и отрывки из опер Р. Вагнера. Р. оказал воздействие на формирование отечеств. исполнит. школы. Он постоянно включал в свои программы соч. рус. композиторов — М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. Г. Рубинштейна, Балакирева, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова. Под упр. Р. впервые были исполнены мн. произв. Чайковского: 1—4-я симфонии (1-я посв. Р.), 1-я сюита, симф. поэма «Фатум», увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», симф. фантазия «Франческа да Римини», «Итальянское каприччио», музыка к весенней сказке А. Н. Островского «Снегурочка» и др. Он был также муз. рук. и дирижёром оперных спектаклей Моск. консерватории, в т. ч. осуществил первую пост. оперы «Евгений Онегин» (1879). Р.-дирижёра отличали огромная воля, умение быстро разучивать с оркестром новые произв., точность и пластичность жеста.

Как педагог Р. воспитывал не только виртуозов, но и широкообразованных музыкантов. Он был автором учебной программы, в соответствии с к-рой в течение мн. лет велось преподавание в фп. классах Моск. консерватории. Основу его педагогики составляло глубокое изучение муз. текста, постижение образного строя произв. и выраженных в нём историко-стилистич. закономерностей путём анализа элементов муз. языка. Большое место отводилось личному показу. Среди уч-ков Р.— С. И. Танеев, А. И. Зилоти, Э. Зауэр, Н. Н. Калиновская, Ф. Фриденталь, Р. В. Геника, Н. А. Муромцева, А. Ю. Зограф (Дулова) и др. Танеев посв. памяти учителя кантату «Иоанн Дамаскин».

Муз.-обществ. деятельность Р., связанную с обществ. подъёмом 50—60-х гг., отличала демократич., просветит. направленность. Стремясь сделать музыку доступной для широких кругов слушателей, он организовал т. н. нар. концерты. Как директор Моск. консерватории Р. добивался высокого профессионализма педагогов и учащихся, превращения консерватории в подлинно высшее уч. заведение, коллективности руководства (придавал большое значение художеств. совету), воспитания разносторонне образованных музыкантов (внимание к муз.-теоретич. дисциплинам). Заботясь о создании отечеств. муз.-педагогич. кадров, привлёк к преподаванию, наряду с Лаубом, Б. Косманом, Дж. Гальвани и др., Чайковского, Г. А. Ларош, Н. Д. Кашкина, А. И. Дюбюка, Н. С. Зверева, А. Д. Александрову-Кочетову, Д. В. Разумовского, Танеева. Р. руководил также муз. отделами Политехнич. (1872) и Всероссийской (1881) выставок. Много выступал в благотворит. концертах, в 1877—78 совершил турне по городам России в пользу Красного Креста.

Р.— автор фп. пьес (написанных в молодости), в т. ч. мазурки, болеро, тарантеллы, полонеза и др. (изд. Юргенсоном, б. г.), орк. увертюры, музыки к пьесе В. П. Бегичева и А. Н. Каншина «Кошка и мышка» (орк. и хор. номера, 1861, Малый т-р, Москва). Был ред. рус. издания Полн. собр. соч. для фп. Мендельсона (б. г.). Впервые в России осуществил издание избр. романсов (песен) Шуберта и Шумана (1862).

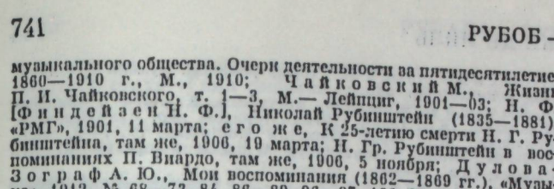
Обладая высоким чувством долга, отзывчивостью, бескорыстием, он пользовался в Москве огромной популярностью. Ежегодно в течение мн. лет в Моск. консерватории и РМО проводились концерты памяти Р. В 1900-е гг. существовал «Рубинштейновский кружок».

Лит.: Б. [Бородин А. П.], Концерты Русского музыкального общества (4-й, 5-й, 6-й), «СПб. ведомости», 1869, 8 февраля, то же, в его кн.: Музыкально-критические статьи, М.— Л., 1951, с. 35—38; Б. Л. [Чайковский П. И.], Второе симфоническое собрание, «Русские ведомости», 1872, 18 ноября; его же, Вторая неделя концертного сезона, там же, 1873, 18 марта; его же, Первая неделя концертного сезона, там же, 1874, 1 марта; его же, Первая неделя концертного сезона, там же, 1875, 12 марта; его же, Третья неделя концертного сезона, там же, 1875, 25 марта; см. также в кн.: Чайковский П. И., Музыкальные фельетоны и заметки, М., 1898, то же, в его кн.: Полн. собр. соч., т. II, М., 1953; Кюи Ц. А., Н. Г. Рубинштейн. [Некролог], «Голос», 1881, 15 марта, то же, в его кн.: Избранные статьи, Л., 1952, с. 283—86; Ларош Г. А., Н. Г. Рубинштейн, «Голос», 1881, 8 июня, то же, в кн.: Воспоминания о Московской консерватории, [сост. Е. Н. Алексеева, Г. А. Прибегина], М., 1966; Кашкин Н. Д., Первое двадцатипятилетие Московской консерватории. Исторический очерк, М., 1891; его же, Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне, «Русское обозрение», 1897, т. 47, сентябрь, 1898, т. 49, январь; его же, Н. Г. Рубинштейн и его роль в музыкальном развитии Москвы. (Музыкально-исторические очерки), «Московские ведомости», 1898, 15 ноября, 9 дек.; его же, Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне, «Московские ведомости», 1899, 22 янв., 12 февр., 18 и 23 июня, 20 июля, 6, 18 и 25 авг., 1 окт., 1900, 6 июня, 26 июля, 16 авг., то же, в кн.: Воспоминания о Московской консерватории, М., 1966; его же, Две музыкальные памятки: Н. Г. Рубинштейн и М. П. Мусоргский, «Русская мысль», 1906, кн. 4; его же, Московское отделение императорского Русского

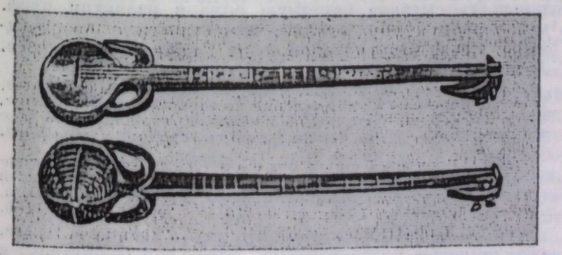
музыкального общества. Очерк деятельности за пятидесятилетие. 1860—1910 г., М., 1910; Чайковский М., Жизнь П. И. Чайковского, т. 1—3, М.— Лейпциг, 1901—03; Н. Ф. [Финдейзен Н. Ф.], Николай Рубинштейн (1835—1881), «РМГ», 1901, 11 марта; его же, К 25-летию смерти Н. Г. Рубинштейна, там же, 1906, 19 марта; Н. Гр. Рубинштейн в воспоминаниях П. Виардо, там же, 1906, 5 ноября; Дулова-Зограф А. Ю., Мои воспоминания (1862—1869 гг.), «Музыка», 1912, № 68—73, 84, 86—89, 96—97, 106; Новое о Н. Г. Рубинштейне, «РМГ», 1914, 30 марта; Геника Р., Из консерваторских воспоминаний (1871—1879), там же, 1916, № 36—37, 40, 42—44, 47, 49, то же, под назв.: Н. Рубинштейн и П. Чайковский, в кн.: Воспоминания о Московской консерватории, М., 1966; Яковлев Вас., П. И. Чайковский и Н. Г. Рубинштейн (1866—1881 гг.). [22 письма П. Чайковского и Н. Рубинштейна], в кн.: История русской музыки в исследованиях и материалах, под ред. К. А. Кузнецова, т. 1, М., 1924; его же, Николай Рубинштейн, «Музыка и революция», 1926, № 9; Игорь Глебов [Асафьев Б. В.], Через прошлое к будущему: их было трое... (Из эпохи общественного подъёма русской музыки 50—60-х годов прошлого столетия), в кн.: Советская музыка, сб. 2, М., 1944, то же, в его кн.: Избранные труды, т. 3, М., 1954; Соловцова А. А., Николай Рубинштейн, М.— Л., 1946; Алексеев А. Д., Н. Г. Рубинштейн, «СМ», 1946, № 11; его же, Русские пианисты, М.—Л., 1948, с. 86—91 и 225—43; Николаев А., Московская школа пианизма, «СМ», 1947, № 4; Балакирев М. А., Переписка с Н. Г. Рубинштейном и М. П. Беляевым, М., 1956; Корабельникова Л. З., Строитель музыкальной Москвы, «СМ», 1960, № 6; её же, С. И. Танеев в Московской консерватории, М., 1974, с. 13—19; Кунин И., Н. Г. Рубинштейн. К 125-летию со дня рождения, «МЖ», 1960, № 13; А. И. Зилоти. Воспоминания и письма, Л., 1963; [Тумашина-Рукавишникова Н. В., Синьковская Н. Н.], Консерватория до 1917 г., ч. 1, в кн.: Московская консерватория. 1866—1966, М., 1966; Sauer E., Meine Welt, Stuttg., 1901.

Л. З. Корабельникова.

РУБОБ, рабоб, рубаб,— обобщённое назв. ряда струнных щипковых инструментов. Распространены гл. обр. у народов Ср. Азии, а также в Сев. Африке и в юж. пров. Испании; в соответствии с местом распространения и нек-рыми особенностями устройства различают Р.: афганский, дуланский, кашгарский, памирский и др. Наибольшей популярностью пользуются



Рубоб таджикский (афганский).



Рубоб кашгарский.

таджикский (афганский) и кашгарский Р. Первый имеет глубокий клинообразный долблёный корпус с выемками по бокам и короткой шейкой с 4 навязными ладами. Нижняя часть деки (начиная от выемок) затянута мембраной; 3 игровые струны настроены в кварту: H, e, a или B, es, as; из 11—13 резонирующих струн 2, также как и игровые, опираются на подставку и идут к головке, остальные проходят через отверстия в подставке и крепятся на левой стороне корпуса. При игре инструмент держат горизонтально на коленях. На Р. исполняют мелодии соло, а также аккомпанируют пению. Кашгарский Р. имеет долблёный корпус округлой формы, длинную массивную шейку с 23—25 ладами, оттянутую назад головку, 2 роговидных отростка у основания шейки; 3 струны (1-я и 3-я парные, 2-я одинарная). 1-я и 2-я — мелодич., шёлковые, 3-я — резонирующая, латунная. Мелодические настраиваются в кварту, резонирующая — квинтой ниже 2-й (октавой ниже 1-й) струны (a-e-A). В оркестрах нар. инструментов Узбекистана и Таджикистана применяют семейство усовершенствованных Р. (бытует назв. рубаб)— прима, альт, тенор, бас. В Таджикистане имеется ансамбль рубобисток. В сов. республиках Ср. Азии распространены преим. таджикский и кашгарский Р.

Лит.: Беляев В., Музыкальные инструменты Узбекистана, М., 1933; Вертков К., Благодатов Г., Яворицкая З., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975, с. 160, 170—72; Караматов Ф., Узбекская инструментальная музыка, Таш., 1972.

Н. А. Лисова.

РУБЦОВ Феодосий Антонович [р. 17 (30) XII 1904, с. Ольша, Оршанского уезда Могилёвской губ., ныне Руднянский р-н Смоленской обл.] — сов. фольклорист и композитор. Кандидат искусствоведения (1963). В 1931 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у М. О. Штейнберга. В 1945—50 гл. редактор муз. изд-ва в Ленинграде и зав. фонограммархивом АН СССР (в Ин-те рус. лит-ры — Пушкинском доме), в 1957—67 работал в Ленингр. ин-те т-ра, музыки и кинематографии, с 1948 преподаёт в Ленингр. консерватории (с 1964 доцент). С 1937 собирает и исследует гл. обр. рус. (Смоленской, Ленинградской, Вологодской, Псковской обл.) и белорус. (Бобруйский, Паричский и Глусский р-ны) нар. песни. Широкую известность получили работы Р. о ладовом строении рус. нар. песни, об интонационных связях в обрядовых песнях слав. народов, о песенной культуре зап. областей СССР. Автор сольных и хоровых вок. произв., соч. для оркестра нар. инструментов, 2 концертов для баяна с оркестром нар. инструментов (1937, 1955), пьес для виолончели. Р. принадлежат обр. рус. нар. песен.

Соч.: Народные песни Ленинградской области, М., 1958; Напевы былин об Илье Муромце, в сб.: Илья Муромец, М.— Л., 1958; Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов, Л., 1962; Смысловое значение каденсов в календарных напевах, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 1, Л., 1962; Основы ладового строения русских народных песен, Л., 1964; Современное народное песнетворчество, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4, М.— Л., 1965; Хоровые коллективы русской народной песни, в сб.: Проблемы музыкальной самодеятельности, М.— Л., 1965; Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 5, Л., 1967; Русские народные хоры и псевдонародные песни, «СМ», 1970, № 6; Ольшанские песни, Л.— М., 1971; Статьи по музыкальному фольклору, Л.— М., 1973.

В. И. Рабинович.

РУДЁНКО Бэла Андреевна (р. 18 VIII 1933, Боково-Антрацит, ныне г. Антрацит Ворошиловградской обл.) — сов. певица (колоратурное сопрано). Нар. арт. СССР (1960). В 1956 окончила Одесскую консерваторию по классу пения у О. Н. Благовидовой. В 1955 дебютировала на сцене Одесского т-ра оперы и балета, с 1956 солистка Укр. т-ра оперы и балета, с 1973 — Большого т-ра. Р.— одна из крупнейших сов. певиц. Отличная вок. школа, безупречная музыкальность, свежий, чистый, тёплого красивого тембра голос, свобода звуковедения отличают исп. Р. Среди многочисл. партий: Полан, Ярина, Крепостная девушка («Милана», «Арсенал», «Тарас Шевченко» Г. Майбороды), Наташа Ростова, Волхова; Марфа («Царская невеста»), Людмила, Розина, Джильда, Виолетта, Лакме, Лючия; Паж Оскар («Бал-маскарад»), Царица ночи. Ведёт конц.-исполнит. деятельность; выступает с тематич. программами: «Моцарт», «Французская музыка», «Классический и со-



ветский романс» и др. Лауреат Междунар. конкурса вокалистов в Тулузе (Золотая медаль, 1957). Гос. пр. СССР (за конц.-исполнит. деятельность, 1971). Гастролирует за рубежом (Польша, Венгрия, Великобритания, Норвегия, Франция, Румыния, Болгария, США, Япония, Чехословакия и др.).

Лит.: Тимофеєв В., Б. А. Руденко, Київ, 1964; Архимович Л., Бэлла Руденко, «МЖ», 1967, № 9. *В. И. Зарубин.*

РУДЁНКО Лариса Архиповна [р. 15 (28) I 1918, Макеевка, ныне Донецкой обл.] — сов. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. СССР (1960). Деп. Верх. Совета УССР 6-го созыва. В 1940 окончила Киевскую консерваторию по классу пения у Е. А. Муравьёвой. Лауреат 1-го Всесоюзного конкурса вокалистов (4-я пр., 1939). В 1939—70 солистка Укр. т-ра оперы и балета. Обладает сильным голосом насыщенного звучания, ярким драм. талантом. Р.— первая исполнительница гл. партий во мн. операх укр. композиторов, в т. ч.: Уля Громова («Молодая гвардия», 1947), Соломия («Богдан Хмельницкий» Данькевича, 1951), Варька («Первая весна» Жуковского, 1960), Мать, Ярина («Арсенал», 1960, «Тарас Шевченко», 1964, Г. Майбороды). Лучшие партии певицы — Любаша («Царская невеста»), Кармен, Амнерис. Среди др. партий: Марина Мнишек, Графиня; Ульрика («Бал-маскарад»), Памела («Фра-Дьяволо»). Выступает как конц. певица. В 1951—53 и с 1965 преподаватель Киевской консерватории (с 1969 доцент), в 1966—70 одноврем. Киевского театр. ин-та им. Карпенко-Карого. Гастролировала за рубежом (Швеция, Норвегия, Албания, Польша, Румыния, Югославия, Куба).



Лит.: Кононенко В., Мар'яненко М., Лариса Архипівна Руденко, Київ, 1963. *В. И. Зарубин.*

РУДЗИ́НЬСКИЙ (Rudziński) Витольд (р. 14 III 1913, Себеж, ныне Псковская обл.) — польский композитор, музыковед, муз. критик, муз.-обществ. деятель. Окончил в 1937 в Вильнюсе Консерваторию им. М. Карловича по классу композиции у Т. Шелиговского, затем ун-т (философия, слав. филология). Совершенствовался как композитор у Н. Буланже и Ш. Кеклена в Париже (1938—39). Преподавал композицию в консерваториях в Вильнюсе (1939—42) и Лодзи (1945—47). Возглавлял муз. отдел Мин-ва культуры и иск-ва в Варшаве (1947—48), был гл. ред. журн. «*Muzyka*» (1950—56), ред. журн. «Spiewamy i tańczymy» (с 1954). С 1954 профессор композиции Гос. высшей школы музыки в Варшаве. Для творчества Р. характерны использование польск. муз. фольклора, образность муз. языка, частое обращение к программности. Опираясь на традиции, применяет и совр. технику письма. Как музыковед занимался гл. обр. изучением биографии С. Монюшки. Автор статей и рецензий в муз. периодике, популяризаторских работ.

Соч.: оперы — Янко-музыкант (Janko Muzykant, 1951, Бытом), Комендант Парижа (Komendant Paryża, 1957, Познань), Прощальный приём греческих послов (Odprawa posłów greckich, 1962, Варшава), Суламифь (1964), Жёлтый чепец (Żółta szlafmyca, комич., 1969), Крестьяне (Chłopi, по повести В. Реймонта, 1972); оратория (лат.) Да славится Мать-Польша (Laude Mater Polonia, с чтецом, 1966), кантаты — Курпёвские песни (Pieśni Kurpiowskie, для хора и орк., 1947), Крыша мира (Dach świata, для чтеца и орк., 1960), Крестьянский путь (Chłopska droga, 1952); для орк.— симфонии (1938, 1944), увертюры, симф. сюиты, дивертисменты, ряд concerto grosso; концерты для фп. с орк. (1936, 1947); камерно-инстр. ансамбли — струн. квартеты (1935, 1943), квинтет для струн. и флейты (1954), нонет для струн. и духовых (1947), прелюдия для кларнета, альта, арфы и ударных инструментов; К гражданину Джону Брауну (Do obywatela Johna Browna, для сопрано, влч., валторны, флейты и ударных, 1972); пьесы для арфы, для ударных; соч. для разл. духовых и для струн. с фп.; хоры; романсы; музыка для драм. т-ра и кино; обр. нар. танцев.

Лит. соч.: Muzyka dla wszystkich, Kr., [1948]; Stanisław Moniuszko, [Kr., 1954], ²1972 (авторизов. пер. с польского — Монюшко, М., 1960); Stanisław Moniuszko, cz. 1—2, [Kr., 1957—61, Studia i materiały]; Warsztat kompozytorski Béli Bartóka, [Kr., 1964].

Лит.: Hanuszewska M., Schäffer B., Almanach polskich kompozytorów współczesnych, Kr., 1956, ²1966. *З. Лисса.*

РУ́ДНЕВА Анна Васильевна [р. 26 I (8 II) 1903, село Воронцово-Александровское, Ставропольский край] — сов. фольклорист. Засл. деят. иск-в РСФСР (1966). Доктор искусствоведения (1964). В 1929 окончила Моск. консерваторию по классу хор. дирижирования у Н. М. Данилина (занималась также у П. Г. Чеснокова, А. В. Александрова, А. Д. Кастальского) и в 1930 — как музыковед-теоретик (занималась у Н. С. Жиляева, М. Ф. Гнесина, С. Н. Василенко). В 1943 окончила там же аспирантуру (рук. К. В. Квитка). В 1930—33 — на Дальнем Востоке, зав. муз. частью Радиовещания и рук. нар. и проф. хоров в Хабаровске и Владивостоке. В 1934—38 редактор Радиокомитета, рук. общегородского самодеят. хора, методист Обл. дома нар. творчества, педагог Военно-музыкантской школы в Воронеже. С 1939 сотрудник кабинета нар. творчества (с 1959 науч. руководитель), с 1943 преподаватель, с 1969 профессор кафедры истории музыки народов СССР Моск. консерватории. В 1944—49 рук. хора, основанного П. Г. Ярковым, в 1949—54 —нар. хора Всесоюзного радиокомитета. Р.— участник многочисл. фольклорных экспедиций. Осн. круг её интересов — рус. нар. исполнительство, жанрово-стилевой анализ рус. песни, методика собирания и исследования фольклора.

Соч.: Русские народные песни Подмосковья, М.— Л., 1951, ²под названием — Русские народные песни Московской области, 1964; Народные песни Курской области, М., 1957; Русский народный хор и работа с ним, М., 1960, ²1974; Анастасия Лебедева, М., 1972; Курские танки и карагоды, М., 1975. *Т. Н. Соловьёва.*

РУДО́ЛЬФ Леопольд Морицевич (1877, Рига — 21 IV 1938, Баку) — сов. композитор, муз. теоретик и педагог. В 1901 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у М. М. Ипполитова-Иванова (контрапункт и анализ муз. форм проходил в классе С. И. Танеева). С 1903 преподаватель теоретич. предметов муз. уч-ща РМО, в 1912—30 проф. консерватории в Саратове. В 1930—32 работал в Ленинграде. С 1932 проф. и зав. кафедрой теории музыки Азерб. консерватории в Баку. Р. был выдающимся педагогом. Его преподават. деятельность сыграла заметную роль в развитии проф. муз.-теоретич. образования, в частности в Азербайджане. Среди его учеников — Д. Гаджиев, К. Караев. Автор муз. произв., в т. ч. романсов.

Соч.: Руководство к анализу музыкальных форм, Саратов, 1914; Повторительные упражнения по гармонии за фортепьяно, Баку, 1936, ² под назв.— Упражнения по гармонии. (За фортепьяно), Баку, 1961; Гармония. (Практический курс), Баку, 1938.

Лит.: Гаджибеков Узеир, Л. М. Рудольф [Некролог], «Советское искусство», 1938, 28 апр.; Азербайджанская государственная консерватория имени Узеира Гаджибекова. 1921—1971, Баку, 1972, с. 78—79. *И. М. Ямпольский.*

«РУДОЛЬФИ́НУМ» (Rudolfinum) — здание в Праге, объединявшее консерваторию, конц. зал (с органом) и музей художеств. промышленности. Построено в 1874—1881 по проекту арх. Й. Зитека (завершено в сотрудничестве с Й. Шульцем; работы в интерьерах закончены в 1885). Консерватория помещалась в нём с 1884. В 1918 конц. зал был переоборудован для заседаний парламента (до 1930). Ныне «Р.» — Дом работников иск-в.

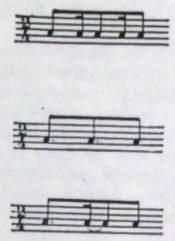
РУЖЁ ДЕ ЛИЛЬ (Rouget de Lisle) Клод Жозеф (10 V 1760, Лон-ле-Сонье — 26 или 27 VI 1836, Шуази-ле-Руа) — франц. поэт и композитор, автор революц. песни «*Марсельеза*». Сын провинциального адвоката К. И. Руже. Спец. муз. подготовки не получил. Учился в Париже в воен. школе (1776—82), окончил Инженерную школу в Мезьере (1784). В 1790 в Париже присутствовал на массовых революционных празднествах, написал стихи «Гимн свободе», а также ряд оперных либретто, в т. ч. для А. Э. М. Гретри («Два монастыря»). Капитан Рейнской армии, Р. де Л. находился в Страсбурге, когда Франция объявила войну (1792) Австрии и Пруссии (австр. император и прусский король готовили интервенцию). Вдохновлённый патриотизмом народа, поднявшегося на защиту революц. отечества, общей обстановкой праздничной манифестации, Р. де Л. сочинил в ночь с 25 на 26 апр. «Боевую песнь Рейнской армии» («Chant de guerre pour l'armée du Rhin»), к-рая была тогда же напечатана в Страсбурге (мелодия и текст), затем снабжена аккомпанементом и позже оркестрована Ф. Ж. Госсеком. Песня быстро распространилась, проникла в Марсель, была подхвачена батальоном марсельцев, принесена ими в Париж, где они участвовали в штурме корол. дворца, и стала известна под назв. «Гимн марсельцев», «Песнь марсельцев», а затем «Марсельеза». В 1795 «Марсельеза» была объявлена нац. гимном Франции, но в эпоху Реставрации и Второй империи запрещена (как гимн утверждена при Третьей республике). Весьма противоречивыми были поступки Р. де Л. в последующие годы. Он отказался принять присягу Законодат. собранию, скрывался, затем снова вступил в армию. В 1826 за долги был арестован (освобождению его помог П. Ж. Беранже). Революц. движение 1830 вновь привлекло внимание к Р. де Л.: Г. Берлиоз аранжировал «Марсельезу» для большого оркестра и двойного хора; автор песни получил награды, пенсию, был окружён почётом. «Марсельеза» доныне популярна как революц. песня благодаря своим высоким художеств. качествам. Среди др. соч. Р. де Л.— песни, романсы. Р. де Л. принадлежит перевод на франц. яз. басни И. А. Крылова «Гуси» и др.



Лит.: Рабинович А. С., Неизвестный вариант «Марсельезы» в русском нотном альбоме, в сб.: Очерки по истории и теории музыки, [ч.] 2—Западно-европейская музыка, Л., 1940, то же, в его кн.: Избранные статьи и материалы, М., 1959, с. 147—56; Tiersot J., Rouget de Lisle. Son œuvre, sa vie, P., 1892; его же, Les fêtes et les chants de la révolution française, P., 1908 (рус. пер.— Тьерсо Ж., Песни и празднества Французской революции, М., 1933, с. 81—92); его же, Histoire de la Marseillaise, P., [1915]; Radiguer H., Histoire de la musique..., в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, fondateur A. Lavignac, pt. 1, [v. 3], P., 1914 (рус. пер.— Радиге А., Французские музыканты эпохи Великой французской революции, М., 1934, с. 144—62). *Т. Н. Соловьёва.*

РУЛА́ДА (франц. roulade, от rouler — катать взад и вперёд) — в пении быстрый виртуозный пассаж; обычно исходит от акцентированного выдержанного звука. Распространены Р. хроматические, а также складывающиеся из секундовых и терцовых ходов голоса.

РУ́МБА (испан. rumba) — танец африканского происхождения, совр. форма к-рого возникла на Кубе (в городах Матансас, Гавана и соседних областях). Термин «Р.» — общее наименование ряда происходящих с Кубы или основанных на кубин. ритмах танцев; в результате их соединения с нек-рыми элементами *джаза* возникла новая форма Р., широко распространившаяся в городах Кубы, США и Европы в 20—30-е гг. 20 в. Характерные признаки этого танца — темп от оживлённого до быстрого; размеры $^2/_4$, $^4/_4$ или $^2/_2$; синкопированный ритм, подчёркиваемый ударно-шумовыми инструментами — *марака*; муз. форма представляет собой вариантное повторение первонач. периода (8 тактов). Виды собственно Р., почти неизвестные за пределами Кубы, бытовали, по-видимому, с 18 в. под разл. названиями: гуагуанко, йамбу, колумбия. Их общая черта — своеобразный ритм:



Танец гуагуанко, характерный для гор. культуры, исп. одной парой танцоров и запевалой с хором в сопровождении ударных инструментов. Он имеет слегка гротескную эротическую окраску; типичны словесные тексты бытового содержания, нередко импровизируемые. Йамбу танцуется также одной парой, чаще пожилыми людьми или пародирующими их. Танец колумбия исполняется одним человеком; он отличается энергичным характером и содержит сатирич. намёки на религ. ритуал некоторых племён. Р. использована в ряде произв. композиторов 20 в., напр. в балете Д. Мийо «Сотворение мира» (1923) и в финале его 2-го фп. концерта.

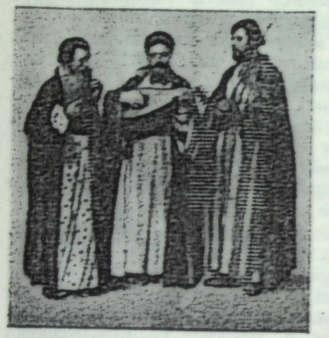
РУ́МЕР Мария Александровна [р. 26 IX (8 X) 1888, Москва] — сов. деятель в области муз. образования. Кандидат искусствоведения (1935). Окончила в 1907 Муз. уч-ще им. Гнесиных, в 1913 — Ин-т музыки и ритмики Э. Жак-Далькроза в Хеллерау (Германия). В 1913—17 преподавала в Москве на муз. курсах А. Г. Шора, в Бетховенской студии и др. Училась на инструкторских курсах общего муз. образования (под рук. Н. Я. Брюсовой, в 1916—18). С 1919 инструктор Муз. отдела (Музо), зав. секцией внешкольного образования (1919—21), чл. Учёного совета (ГУС, 1924—1932) Наркомпроса РСФСР. Профессор ритмики, декан дошкольного ф-та, проректор уч. части Ин-та ритмич. воспитания (Москва, 1919—24). С 1924 преподавала ритмику и методику ритмики в Моск. консерватории (с 1926 доцент), с 1930 зав. отделением социального воспитания (позднее — муз. воспитания) и декан муз.-педагогич. ф-та там же. С 1944 ст. науч. сотрудник, в 1946—65 зав. отделением муз. иск-ва Ин-та художеств. воспитания Академии педагогич. наук РСФСР. Автор работ: «Из опыта работы по музыке и ритмике в детском саду» (1926), «Музыкальная грамота на основе пения» (1927), «Книга по пению. Для первого класса» (1960, совм. с К. С. Грищенко и А. Б. Сергеевым) и др. *И. М. Ямпольский.*

РУМЫ́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. Рум. муз. иск-во восходит к древности, ко временам даков. Одноврем. с формированием рум. языка складывалось нар. муз. творчество, к-рое отличалось самобытностью образного содержания, ладо-мелодич. и ритмич. спецификой, многообразием жанров, богатством инструментария. Сокровищницу рум. фольклора составляют обрядовые (колядки, весенние, жатвенные, свадебные, похоронные и др.), колыбельные, пастушьи, шуточные, лирич. песни, эпические баллады, плачи и т. н. «песни скорби», лирич. *дойны* — один из наиболее сложных и развитых нар. жанров. В связи с ростом освободит. движения возникли песни социального протеста и революц. борьбы, от гайдуцких и батрацких до пролетарских, позже антифашистские. Рум. песни одноголосны, иногда включают элементы *гетерофонии*. Преобладает диатоника, типичны *натуральные лады*, *пентатоника*, а также сложные ладовые образования, синтезирующие элементы неск. ладов (напр., лидийского с миксолидийским, лидийского с фригийским и др.). Отсюда ладово-интонац. специфика рум. муз. фольклора, наличие «мерцающих» ступеней (высоких и низких). Для нар. муз. произв. (кроме танц. жанров) характерны нерегулярность и асимметричность ритмики, прихотливость и разнообразие ритмич. групп, зауалированность сильных долей.

Многочисленны танц. жанры рум. фольклора. Преобладают коллективные пляски: хора, сырба, мужской танец брыу, ынвертита, хацегана и др. Нередко танец сопровождается пением; в народном быту издавна распространены празднества с песнями и плясками

под названием жок, виртуозные пляски-игры кэлушарь и др.

Разнообразны нар. наигрыши, часто импровизац. склада, с богатой орнаментикой и прихотливой ритмикой. Любимейший инструмент в народе — скрипка; издревле распространены струнные — кобза, цимбалы; духовые — флуер (свирель), най (флейта Пана), чимпой (волынка), тарагот, бучум (рог). Позже в быт вошли кларнет, виолончель, контрабас и др. Важнейшая роль в формировании и распространении фольклора принадлежит народным музыкантам-профессионалам — *лэутарам*, создавшим специфич. виртуозный и экспрессивный стиль исполнения. Они выступали чаще всего в составе нар. ансамблей-тарафов. Искво наиболее известных лэутаров — Барбу Лэутару, Г. Динику — высоко ценилось крупнейшими музыкантами мн. стран.



Румынские лэутары (тараф). Конец 18 в.

Оттоманское иго надолго задержало формирование светской проф. музыки. До 19 в. муз. жизнь сосредоточивалась в княжеских домах и барских усадьбах, в монастырях и церквах. Последние были тогда не только очагами духовной муз. культуры, к-рая складывалась в сложном взаимодействии византийской литургич. музыки, нар.-песенных истоков и славянских, в т. ч. рус. влияний, но и центрами муз. образования. Из этой среды вышли первые румынские музыканты, собиравшие муз. фольклор, создававшие муз.-теоретич. труды: органист и композитор Иоан Кайони (17 в., Трансильвания), записавший мелодии нар. песен и танцев, сопроводив их basso continuo, позже фольклорист А. Пани (19 в.), к-рый издал сб-ки религиозных и светских нар. песен. С нач. 19 в. в Румынии всё чаще гастролируют иностр. оркестры, оперные труппы. Развитие светской проф. муз. культуры значит. успехов достигает в сер. 19 в., в период объединения Валахии и Молдовы и образования гос-ва Румынии (1862). Повышается интерес музыкантов к нар. творчеству, композиторы шире вводят элементы фольклора в свою музыку; в целом творчество их развивалось в традициях европ. классики и раннего романтизма. Первые рум. композиторы-профессионалы — Л. Вист, Ф. А. Вахман, А. Флехтенмахер — обращались преим. к демократич. жанрам: хор. и сольной песне, водевилю, оперетте. Вахман написал первый водевиль на рум. языке («Триумф любви», 1835), Флехтенмахер — первую рум. оперетту («Баба-Яга», 1848). Во 2-й пол. 19 в. развёртывается творчество Э. Кауделлы, автора популярных водевилей, комич. оперы «Олтянка» (1880) и первой в Румынии нар.-романтич. оперы без разговорных диалогов «Петру Рареш» (1889), ставшей значит. вехой в развитии рум. оперного иск-ва. Кауделла и Флехтенмахер создали первые рум. орк. фантазии и увертюры в нар. духе. Ч. Порумбеску принадлежат песни патриотич. содержания, получившие широкую известность в демократич. кругах, и нац. оперетта «Новолуние» (1880). Один из зачинателей рум. симф. и камерной музыки Дж. Штефэнеску в 1869 создаёт первую рум. симфонию. Его искания в камерных жанрах продолжил К. Димитреску — автор первых рум. струн. квартетов, пьес для виолончели и камерных ансамблей. Значит. вклад в развитие рум. муз. культуры, особенно хоровой, внёс Г. Музическу, на творчество

к-рого оказала влияние передовая рус. эстетика; он одним из первых нашёл самобытные пути претворения рум. фольклора (в т. ч. крестьянского) в проф. музыке. Наряду с Музическу плодотворно работали в области хор. музыки Д. Кириак-Джорджеску, позднее — Г. Куку, а также Г. Дима, Я. Мурешану и Й. Виду, деятельность к-рых протекала в Трансильвании. Творчество рум. композиторов отличалось патриотич. и демократич. направленностью, они обращались к сюжетам из нар. жизни и нац. истории.

В 1-й пол. 20 в. складывается композиторская школа, сочетающая достижения классич. и совр. европ. музыки со стилевыми закономерностями рум. фольклора. Глава этой школы Дж. Энеску — один из крупнейших европейских музыкантов 20 века; его симф. и камерные соч., опера «Эдип» (1931) стали классич. образцами рум. музыки. Среди крупных рум. композиторов 1-й пол. 20 в.— М. Андрику, автор 10 симфоний, 9 симфониетт, камерных инстр. соч., Д. Куклин, написавший 20 симфоний, М. Жора, один из основоположников рум. балета и камерной вок. музыки. В оперном творчестве значит. достижением явились нар.-психологич. драма «Напасть» С. Драгоя (1927), комич. опера «Бурная ночь» П. Константиниеску (1934), историческая муз. драма «Александру Лэпушняну» А. Зирры (1930). В 1920 в Бухаресте организовано Об-во рум. композиторов (президент — Энеску, генеральный секретарь — К. Брэилою), способствовавшее становлению нац. муз. иск-ва Румынии. В 1949 на его базе создан Союз композиторов СРР.



Музей Дж. Энеску в Бухаресте.

В 30-е гг. 19 в. в Румынии закладываются основы муз. образования: Филармонич. об-ва в Бухаресте (1833) и в Яссах (1836) подготовили почву для открытия в 1864 консерваторий в обоих городах. С 1847 функционировало Рум. певч. и театр. об-во в Трансильвании, давшее представления на рум., венг., нем. языках. В 1866 в Бухаресте организован первый постоянный симф. оркестр, в 1868 на основе Филармонич. об-ва — Бухарестская филармония (директор и дирижёр Э. Вахман). Разными труппами ставились первые оперные спектакли на рум. языке. С 1852 муз. спектакли шли на сцене Нац. т-ра (поочерёдно с драматическими). В 1885 Дж. Штефэнеску организовал первую постоянную рум. оперную труппу, работавшую (с перерывами) до нач. 20 в. Во 2-й пол. 19 в. мировую известность получили рум. певцы: Х. Даркле, Дж. Димитреску, М. Нуовина, Д. Попович-Байрёйт, Е. Теодорини. Первые рум. симф. дирижёры — Э. Вахман, Э. Кауделла. Высокого уровня достигло хор. исполнительство, выделялись — хор Ясской Митрополии (рук. Г. Музическу), хоры Баната и Трансильвании (рук. Й. Виду и Г. Дима). В 1901 Д. Кириак-Джорджеску осн. хор. об-во «Кармен», сыгравшее большую роль в муз. жизни страны. В сер. 19 в. появляются работы первого рум. муз. критика Н. Филимона (Бухарест), позже — муз. историка Т. Бурады (Яссы). Появляются первые муз. журналы.

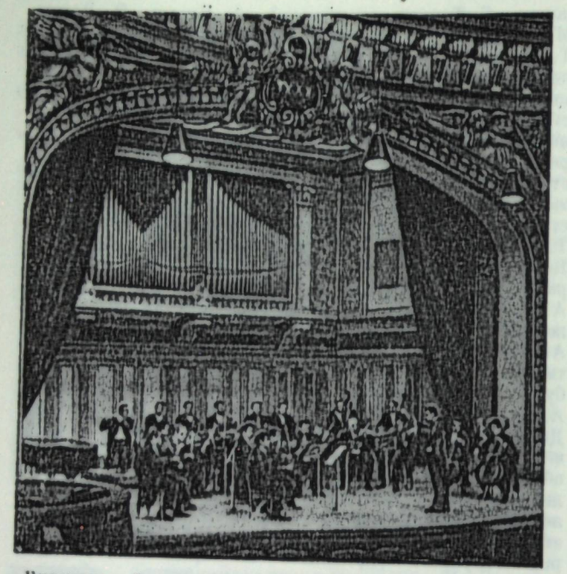
С 1-й пол. 20 в. интенсивно развивается муз.-театр. и конц. жизнь. Активную деятельность ведут: дирижёры — А. Алессандреску, Дж. Джорджеску, Д. Динику, А. Кастальди, Э. Массини, Й. Перля; пианисты — Ф. Лазэр, Д. Липатти; виолончелисты — Д. Динику, К. Димитреску, певцы — Т. Грозэвеску, Э. Истратти, Ф. Кристофоряну, Дж. Фолеску, П. Штефэнеску-Гоангэ. Ведущую роль в муз. жизни Румынии играл Дж. Энеску — композитор, скрипач, дирижёр и пианист. Создаются рум. оперные т-ры в Бухаресте (1919, с 1921 — государственный) и Клуже (1920), где в том же году была открыта консерватория. Плодотворно работают основоположник рум. муз. историографии Дж. Брэзул, критик Е. Чомак, фольклористы К. Брэилою, Т. Бредичану, С. Драгой. В 1927—28 в Бухаресте основаны фонограммархив рум. нар. музыки при Министерстве иск-в и фольклорный архив при Об-ве рум. композиторов, поставившие на науч. основу изучение рум. нар. творчества.

После освобождения страны от фашизма (1944) и провозглашения Румынии нар. республикой (1947) наступает новый этап в истории рум. музыки. Нар. власть оказывает неизменную поддержку развитию муз. культуры; создаются условия для всестороннего развития проф. и самодеят. иск-ва, к-рое приобретает невиданный ранее массовый характер. Особое значение придаётся просветит. работе музыкантов, их непосредств. связи с рабочими предприятий и сельскими тружениками. В конц. залы и т-ры пришёл демократич. слушатель. Жизнь внесла новые идеи, темы, формы в муз. творчество. Развиваются такие демократич. жанры, как массовая песня (М. Вескан, Г. Думитреску, Й. Киреску, В. Попович, Л. Профета, М. Сокор и др.), оратория, кантата на героич., историч., революц. темы. Среди получивших признание произв.— оратории «Тудор Владимиреску» (1950), «Наша Гривица» (1963) и «Золотые зори» (1964) Г. Думитреску, поэма-кантата «Дрозд Илие Пинтилие» Виеру (1949), вок.-симф. поэма «Мать» (1949) и оратория «Дуб из Борзешть» (1966) Сокора, кантата «Баллада о Георге Дожа» Паладе (1951), «Кантата о Родине» Профеты (1959), оратория «Созвездие человека» Олаха (по Маяковскому, 1960) и др.

В оперном творчестве утверждается новый для Румынии жанр нар. муз. драмы на историч., реже совр. сюжеты (цикл муз. драм Г. Думитреску: «Господарь Иои Лютый», 1955, «Дечебал», 1957, «Восстание», 1959, «Девушка с гвоздиками», 1960; опера П. Константиниеску «Панэ Лесня Русалим», 1955, и др.). Обращаясь к этим темам, композиторы опирались на опыт рус. муз. классики, а также на творчество сов. композиторов. Героич. тема раскрывается позднее и в камерной опере [трилогия — «Прометей» (1958), «Марьяна Пинеда» (1966), «Допрос на заре» (1973) Д. Поповича, «Право на любовь» Брату (1973)] и в ряде балетов [«Янку Жиану» (1962) и «Пламя» (1973) Кириака, «Весна» Трэилеску (1972)]. Образно-сюжетные рамки рум. музыки расширяются за счёт обращения композиторов к классич. европ. лит-ре в опере [соч. П. Бентою — комич. опера «Амур-лекарь» (по Мольеру, 1964), радиооопера «Ифигения — жертва» (по Еврипиду, 1968), муз. драма «Гамлет» (по Шекспиру, 1969)] и в балете («Принц и нищий» Профеты, по М. Твену, 1963). Продолжают разрабатываться и традиц. сюжеты из нац. легенд [оратория «Миорица» Тодуцэ (1958), опера «Замолксе» Глодяну (1969), балет «Возвращение из глубин» Жоры (1959) и др.]. Большое внимание уделяется программной симф. музыке. Традиция симф. пьес на нар. темы, идущая от «Румынских рапсодий» Энеску, нашла продолжение в творчестве П. Константиниеску («Олтеняска», «Чобанашул», «Брыу», 1949—51), Т. Рогальского (Три румынских танца, 1950), позднее — К. Д. Джорджеску («Марамурешские мотивы», 1963) и др. В области симф. музыки работают П. Бентою, В. Бергер, Д. Бугич, А. Виеру, Г. Думитреску, Й. Думитреску, Д. Попович, С. Тодуцэ (симфония), А. Виеру, З. Ванча, М. Кириак, Д. Попович (концерт для оркестра), Т. Григориу, И. Думитреску, Д. Капояну, Ш. Никулеску, Т. Олах, Л. Фельдман (разл. орк. пьесы). Нац. инстр. концерт, сложившийся в творчестве П. Константиниеску, основоположника этого жанра в Румынии (соединившего классико-романтич. традицию с народно-нац. началом), по-новому развивается в творчестве Бентою, Виеру, А. Строе и др. Значительны достижения рум. камерной музыки; наряду с мастерами старшего поколения (Андрику, Ванча, Жора, Сокор, Т. Чортя), многообразно проявили себя композиторы Бентою, Бергер, Виеру, Глодяну, Ш. Зорзор, М. Истрате, Д. Константиниеску, М. Марбе, М. Молдован, А. Рациу, К. Цэрану и др. В области хор. музыки успешно работают Т. Брату, Г. Думитреску, И. Киреску, А. Пашкану, А. Пауцэ и др. Большой вклад в развитие рум. оперетты, эстр. лёгкой музыки внесли Ф. Барбу, Г. Дендрино, Н. Киркулеску, Ф. Комишел, А. Мэлиняну, Т. Попа, Э. Роман, П. Хартуляри-Даркле. Получила развитие музыка для кино. Творчество совр. рум. композиторов характеризуется разнообразием стилей и направлений. Они ищут пути обновления муз. языка, расширяют сферу тонального мышления, используют новые муз. средства, не теряя при этом связей с нац. фольклором. Соч. мн. композиторов получили известность за пределами страны.

В условиях строительства социалистич. общества в Румынии подлинного расцвета достигают муз. исполнительство и образование. Создаются новые коллективы и муз. т-ры. Открылись филармонии в Тимишоаре (1947), Клуже (1955); Т-р Венгерской оперы в Клуже (1953), оперные т-ры в Тимишоаре (1947), Яссах (1956), муз. т-ры в Брашове (1957), Галаце (1957), Констанце (1958), Т-р оперетты (1944) и Т-р муз. ревю им. К. Тэнасе (1947) в Бухаресте. В стране работают ок. 20 симф. оркестров, камерные оркестры, инстр. ансамбли. Мировую известность получили симф. оркестры Бухарестской филармонии им. Дж. Энеску, Радио и Телевидения, Клужской филармонии, Оркестр нар. инструментов им. Барбу Лэутару, ансамбли нар. танца «Румынская рапсодия» («Чокырлия», 1953), «Перница» и др. Было создано множество хор. коллективов, в т. ч. академич. хор Бухарестской филармонии, хор Бухарестской консерватории «Мадригал» под упр. М. Константина (осн. в 1968). Обогащается репертуар исполнит. коллективов и солистов: наряду с зап. классикой включаются также соч. рус. и сов. композиторов, ранее мало известные в Румынии. Среди музыкантов-исполнителей: дирижёры — А. Алессандреску, И. Бачу, М. Басараб, Дж. Джорджеску, Й. Конта, М. Кристеску, Й. Перля, Т. Рогальский, К. Сильвестри, Э. Симон, А. Чолан, Э. Элеческу и др.; пианист В. Георгиу; скрипачи — И. Войку, Ш. Георгиу, Ш. Руха; виолончелист Р. Алдулеску; кларнетист А. О. Попа; пианист Г. Замфир; певцы — Ю. Бучучану, Г. Зобиан, Д. Иордэкеску, Г. Крыснару, Т. Лукачу, Д. Оханесян, З. Палли, Э. Петреску, В. Теодорян, Н. Херля, Е. Черней, Г. Штефэнеску-Гоангэ, О. Энигареску, М. Янкулеску.

Бухарестская консерватория им. Ч. Порумбеску, Клужская им. П. Димы и Ясская им. Дж. Энеску выросли в крупные муз. уч. заведения. Осн. центрами исследоват. работы в области музыки являются консерватории, а также музыковедч. секции СК СРР, Ин-та истории иск-в (осн. в 1949), Ин-та этнологии, диалектологии и фольклора (осн. в 1949 под назв. Ин-т этнографии и фольклора). С 1957 функционируют муз. изд-во СК СРР и фирма грамзаписи «Электрекорд», с 1950 выходит ежемесячный журн. «Muzica». Издаются ежегодники муз. статей и исследований. Ведущие музыковеды Румынии: Р. Александреску, Т. Балан, Дж. Брэзул, П. Брынкуш, Дж. Бэлан, З. Ванча,



Бухарестский камерный оркестр на сцене зала «Атенеум».

Р. Гиркояшу, В. Косма, О. Л. Косма, Дж. Сбырча, В. Томеску, Г. Фирка, К. Л. Фирка, А. Хофман и др.; фольклористы Т. Александру, Э. Комишель, Т. Мырза, П. Никола, Е. Черня, Г. Чобану и др.

Интенсивные муз. связи Румынии с др. странами мира включают регулярные обменные гастроли коллективов и солистов, творч. командировки композиторов и музыковедов, участие в междунар. фестивалях, симпозиумах, конкурсах и др. В Румынии проводятся международные и нац. муз. конкурсы и фестивали, в том числе с 1958 каждые три года — Междунар. фестиваль им. Энеску.

Лит.: Мартынов И., Музыкальная жизнь Румынии, «СМ», 1951, № 7; его же, Музыка нового мира, М., 1955; его же, Румынская народная музыка, в сб.: Вопросы музыкознания, вып. 3, М., 1960, с. 620—51; его же, На благо культуры народа, «СМ», 1960, № 8; Лейтес Р., Заметки о румынской музыке XX века, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1, М., 1972; её же, Клуж — город музыки, «СМ», 1972, № 3; её же, Песни революционной борьбы, там же, 1972, № 8; её же, О музыкознании социалистической Румынии, там же, 1974, № 8; её же, Новые достижения друзей, там же, 1977, № 7; Полякова Л., Песни рум. революционного подполья, в сб.: Искусство, революцией призванное, вып. 2, М., 1972; Bartok B., Cintece populare românesti din comitatul Bihor, Buc., 1913; e r o i e, Scrieri mărunte despre muzica populară românească, Buc., 1937; Alexandru T., Instrumentele muzicale ale poporului romîn, Buc., 1956; Cosma V., Figuri de lăutari, Buc., 1960; e r o i e, Filarmonica «George Enescu» din Bucureşti (1868—1968), Buc., 1968; e r o i e, Muzica populara românească, Buc., 1975; Cosma O.-L., Opera românească, t. 1—2, Buc., 1962; e r o i e, Hronicul muzicii românesti, v. 1—3, Buc., 1973—1975; Ghircoiasiu R., Contributii la istoria muzicii romînesti, Buc., 1963; Brîncusi P., Gălăoiu N., Muzica în România după 23 august 1944, Buc., 1965, + под названием — Muzica în România socialistă, Buc., 1973; Gheneea Gr., Din trecutul culturii muzicale românesti, Buc., 1965; Breazul G., Pagini din istoria muzicii românesti, t. 1—3, Buc., 1966—1974; Brăiloiu C., Opere, t. 1—3, Buc., 1967—1974; Ciomac E., Pagini de cronică muzicală 1915—1918, Buc., 1967; Popovici D., Miereanu C., Incepturile muzicii culte românesti, Buc., 1967; Comişel E., Folclor muzical, Buc., 1967; Weinberg I., Momente şi figuri din trecutul muzicii românesti, Buc., 1967; Vancea Z., Creaţia muzicală românească, sec. XIX—XX, v. 1, Buc., 1968; e r o i e, Evolutia simfoniei românesti, «Muzica», 1969, № 4, 6, 11; Brancusi P., Istoria muzicii românesti, Buc., 1969; Popovici D., Muzica românească contemporană, Buc., 1970; Studii de muzicologie, v. 7— Valori şi tendinte ale muzicii românesti, 1921—1971, Buc., 1971; Firca Gh., Permanenţe şi înnoiri în muzica de cameră contemporană românească, «Muzica», 1973, № 11; Firca C.-L., Direcţii în muzica românească 1900—1930, Buc., 1974; Cosma V., Două milenii de muzică pe pămîntul Românîei, Buc., 1977.

P. D. Leitmes.

РУМЫ́НСКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА (с 1968— «О п е р а Р о м ы н ă», «Opera Română») — ведущий муз. т-р страны. Открыт в 1921 в Бухаресте. Первая нац. постоянная оперная труппа в Бухаресте организована Дж. Штефэнеску при Нац. т-ре в 1885. Предшественником совр. т-ра было «Лирическое общество», основанное в 1919 прогрессивными музыкантами (Дж. Энеску, Й. Н. Отеску и др.). В 1921 на базе этого Об-ва создан гос. т-р — «Театрул лирик» или «Опера Ромынэ». Открыт оперой «Лоэнгрин» (под упр. Энеску). До 1940 спектакли шли в здании Лирич. т-ра, в 1940—1953 — в разных помещениях, с 1953 — в новом театр. здании (арит. зал на 960 мест).

В 20—40-е гг. наряду с классич. репертуаром, включавшим соч. Р. Вагнера, В. А. Моцарта, Дж. Верди, Дж. Пуччини, Ш. Гуно, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского и др., т-р осуществил первые пост. произв. рум. композиторов; в т. ч. оперы — «Напасть» (1928) и «Константин Брыковяну» (1935) Драгоя, «Посиделки» (1928) и «На жатве» (1939) Бредичану, «На большой дороге» (1933) и «С любовью не шутят» (1941) Ноттары, «Бурная ночь» П. Константинеску (1935), «Александру Лэпушняну» Зирры (1941); балеты — «На ярмарке» (1931) и «Мадемуазель Мэриуца» (1942) Жоры, «Ирис» Ноттары (1932), «Тайна» Андрику (1936), «Свадьба в Молдове» («Свадьба в Карпатах») П. Константинеску (1941), «Оборотень» («Лесовик») Ванчи (1942). В эти годы в т-ре выступали известные рум. певцы — Ж. Атанасиу, А. де Барбу, Э. Истратти, Ф. Христофоряну, Дж. Никулеску-Басу, Дж. Фолеску и др., солисты балета — М. Думитреску, Р. Константини, Д. Матей, С. Орляну, Е. Пенеску-Личу и др., работали видные дирижёры — А. Алессандреску, Дж. Джорджеску, Й. Н. Отеску, Й. Перля и др., режиссёры — С. Залесский, К. Павел, балетмейстер Ф. Кансали.

С установлением нар. власти и провозглашением Румынии республикой (1947) были созданы условия для успешной деятельности т-ра. Расширился репертуар т-ра, большое развитие получило балетное иск-во, пост. мн. произв. рус. и сов. композиторов, в т. ч. балеты Б. В. Асафьева, Р. М. Глиэра, С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна. Ставятся также оперы и балеты Р. Штрауса, Б. Бартока, Дж. Гершвина, К. Дебюсси, М. Равеля, И. Ф. Стравинского и др.; особое внимание уделяется нац. репертуару. Впервые на сцене т-ра пост. оперы — «Эдип» Энеску (1958), «Господарь Иои Лютый» (1956), «Восстание» (1959), «Девушка с гвоздиками» (1961), «Дечебал» (1969) Г. Думитреску, «Прометей» Д. Поповича (1964), «Амур-лекарь» (1966) и «Гамлет» (1975) Бентою, «Екатерина Теодорою» Лереску (1971), «Вэлческу» Трэилеску (1974), «Право на любовь» Брату (1975), балеты — «Белый аран» (1949), «Колин» (1957) А. Мендельсона, «Гайдуки» Жери (1956), «Янку Жиану» (1964) и «Пламя» (1973) Кириака, «Настасья» Трэилеску (1965), «Возвращение из глубин» Жоры (1965), «Принц и нищий» Профеты (1967), «Ночные сцены» на музыку А. Вниру (1967), «Симфоническая прелюдия» на музыку Й. Думитреску (1969), «Румынские рапсодии» на музыку Энеску (1970).

В т-ре в разное время выступали: певцы — М. Арнзуту, Г. Зобиан, Т. Лукачу, З. Палли, Н. Секеряну, А. Флореску, Е. Черней, П. Штефэнеску-Гоанга, М. Янкулеску; солисты балета — И. Илиеску, И. Личиу, В. Массини, А. Мезиническу, М. Нона; работали дирижёры — Ж. Бобеску, М. Бредичану, А. Кисаджи, Э. Массини, К. Сильвестри; режиссёры — П. В. Котеску, Х. Лупеску, Ж. Рынеску; балетмейстеры — О. Дановский, В. Марку. В труппе т-ра (1976): певцы — В. Бан, Ю. Бучучану, К. Габор, Е. Дима, Ф. Дьякоеску, Д. Иордэкеску, Г. Крэснару, В. Мартиною, Е. Молдовяну, А. Николеску, Д. Оханесяи, М. Слэтинару, К. Ставру, В. Теодориу, Н. Флоряй, К. Фэнецину, И. Херля, Л. Шинес, О. Энигареску; солисты балета — М. Бойеру, Е. Дачан, Г. Котовеля, А. Ротару, П. Ротару, К. Сару, И. Туджану, К. Хаммель, П. Чортя, М. Штефэнеску; дирижёры — К. Буджану, К. Петрович, П. Попеску, К. Трэилеску. Т-р неоднократно гастролировал во многих странах мира, в том числе в СССР (1960).

Лит.: Бредичану М., Бухарестский театр оперы и балета, «Народная Румыния», 1960, № 8; Cosma O. L., Opera românească, [t. 2], [Buc.], 1962.

Р. Э. Лейтес.

РУНО́В Виктор Сергеевич [13 (26) V 1907, Петровск, Саратовской обл.—17 VI 1968, Москва] — сов. композитор, воен. дирижёр. Засл. деят. иск-в Казах. ССР (1943). Чл. КПСС с 1944. Учился на военно-капельмейстерском отделении курсов им. Стравинского в Москве (1929—31). В 1929—35 музыкант военно-дух. и симф. оркестров в Москве. В 1936—41 дирижёр Моск. воен. уч-ща, в 1941—44 — Высшей школы войск МВД. Автор пособия «Как организовать самодеятельный духовой оркестр» (М., 1956, ³1963).

Соч.: опера — Соловушко (1941—45); для солистов, хора и орк.— Волжская симфония (1948), Русская плясовая фантазия (сл. А. Т. Твардовского, 1945), Поэма о герое-пограничнике Андрее Коробицине (сл. С. А. Васильева и В. Реачикова, 1935), Кантата о Ленине (сл. В. Е. Малкова, 1959), Великой партии слава (сл. В. Е. Малкова, 1955); для духового орк.— увертюра 1941—1945 (1955), 2 танц. сюиты (1945), лирическая сюита Письма (1941—45), рапсодии: на темы песен А. Г. Новикова (1950), на темы рус. нар. песен (1950), на темы песен В. П. Соловьёва-Седого и К. Я. Листова (1953); Русская плясовая (1951); марши, в т. ч. Страж Октября (1933), Ленинград (1945), Русская пехота (1945), Золотые руки (1961), Стальные колонны (1961); романсы — на сл. С. А. Есенина и др.; песни.

М. Ф. Леонова.

РУ́НЫ — эпические нар. песни карел, финнов, эстонцев и др. народностей прибалтийско-финской языковой группы (водь, ижора). Р. называют также нар. песни раал. жанров, включённые Э. Лённротом в «Калевалу». Отд. сюжеты песен возникли в глубокой древности, отразив иек-рые стороны духовной и материальной культуры, обществ. отношения первобытнообщинного строя; генетически Р. связаны с архаичными космогонич. мифами. Наиболее известные герои карел. Р.— Вяйнямёйнен, Ильмаринен, удалой воин Лемминкяйнен и пастух Куллерво. Из Р. составлены эпосы «Калевала», «Калевипоэг».

Для рунич. песен типичны квантитативное стихосложение, четырёхстопный хорей, аллитерация; их поэтика характеризуется обилием параллельных стихов, метафор и гипербол, а также применением анафорич. и лексич. повторов. Композиции присуща сказочно-метафорич. троичность действий, замедляющая развитие сюжета.

Мелодика карел. Р., как правило, речитативна, в объёме кварты или кварты; муз. композиция нередко основана на чередовании 2 диатонич. попевок. Р. исполнялись одноголосно — соло или поочерёдно двумя рунопевцами, сидевшими друг против друга, держась за руки. Иногда пение сопровождалось игрой на кантеле. Эст. рунич. песни исполнялись в основном женщинами, без инстр. сопровождения. Известными исполнителями Р. в 19—20 вв. были карел. сказители Перттунены, М. Малинен, М. Ремпу и др., а также фин. сказители Ю. Кайнулайнен, Параске Ларин.

РУ́ШИН (Р у ш и н и) Иван Алексеевич (1792, Костромская губ., ныне Костромская обл.— ок. 20 III 1850, Петербург) — рус. певец (тенор), композитор, собиратель нар. песен. Был крепостным помещика П. И. Юшкова. Мальчиком пел в церк. хоре; позднее был отвезён в Москву для обучения у итал. учителя пения Мускети. Р. обладал прекрасным голосом, владел иск-вом bel canto. Получив освобождение от крепостной зависимости, Р. переехал в Петербург, где под рук. оперного дир. Т. В. Жучковского занимался гармонией и полифонией, а также совершенствовался в исп. теноровых партий итал. опер. Приобрёл известность в качестве конц. певца и учителя пения. С 1843 работал хормейстером итал. оперы. Создал ок. 50 романсов и песен на сл. А. А. Дельвига, А. С. Пушкина, Ф. Н. Глинки, Ф. А. Кони и др. Песня Р. «Вот мчится тройка удалая» (сл. Ф. Н. Глинки) стала известной нар. песней. В 1832 совм. с Жучковским сочинил оперу-водевиль «Именины благодетельного помещика». Собирал и обрабатывал рус. нар. песни, исполнял их в концертах. Подобно своему современнику Д. Н. Кашину, объединял в целостную двухчастную композицию разнохарактерные песни: медленную лирическую и быструю, весёлую. В конц. обработках Р. нар. напевы насыщены сложной узорчатой орнаментикой, блестящими пассажами. От предшествовавших публикаций нар. песен (В. Ф. Трутовский, Н. А. Львов, И. Прач) сб. Р. отличаются более высокой точностью записей напевов и подтекстовки. Р. удалось передать широту нар. распева вместе с ощущением живого вок. дыхания. Опубликованы: «Собрание 12 национальных русских песен, аранжированных на ф. п. с пением и хорами, изданное учителем пения И. А. Рушиным» (вып. 1, СПБ, 1831, вып. 2, 1833)— каждая песня и сб. Р. представлена в переложении для одного голоса с гитарообразным романсовым сопровождением фп. и для 3-гол. хора в типично кантовой традиции (см. *Кант*); «Семь народных русских песен, положенных на один голос с вариациями и аккомпанементом ф. п.» (СПБ, 1836), «Букет» (сб. избранных романсов, СПБ, б. д.), «Русский певец и фортепианист» (сб. песен А. Снегирёва с мелодиями И. Рушина, СПБ, 1836—37). Первым опубликовал такие выдающиеся рус. нар. песни, как «Не шуми, мати зелёная дуброва», «Ах, не одна во поле дороженька», «Не белы то снеги во поле...».

Лит.: Кони Ф., Русский певец и композитор Иван Алексеевич Рушин. [Некролог], в кн.: Пантеон и репертуар русской сцены, кн. 4, отд. 3, СПБ, 1850, с. 21—40; Попова Т. В., И. А. Рушин и его сборники народных песен, в сб.: Рушин И., Народные русские песни. Аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора, М., 1955.

Т. В. Попова.

РУСА́НОВ Валериан Алексеевич [10 (22) I 1866, Москва — 17 VII 1918, там же] — рус. гитарист, педагог, композитор, муз. писатель. Ученик А. П. Соловьёва (гитара) и А. И. Дюбюка (муз.-теоретич. предметы). В 1906 организовал оркестр нар. инструментов (мандолины, гитары, балалайки), с 1908 дирижёр оркестра при Моск. об-ве любителей игры на нар. инструментах (там же преподавал игру на гитаре). Выступал в концертах как гитарист. В 1904—06 ред.-издатель муз.-лит. журнала «Гитарист». Автор мн. очерков о рус. гитаристах. Деятельность Р. как педагога и муз. писателя сыграла заметную роль в популяризации в России игры на гитаре. Ему принадлежит св. 300 пьес для 7-струн. гитары (соч. и аранжировка; над. частично). Создал программные соч. для гитары («Police versoi», «На Лысой горе», «Memento mori»).

Соч.: Гитара и гитаристы, вып. 1—М. Т. Высотский, русский гитарист-виртуоз, композитор народных песен, М., 1899; то же, вып. 2 — Гитара в России [А. О. Сихра], М., 1901; М. Д. Соколовский. Исторический очерк, в кн.: Интернациональный союз гитаристов (сост. С. С. Залищай), М., 1902; Из прошлого. Автобиографические воспоминания, там же; Гитара и гитаристы. Исторические очерки. Введение к истории гитары в России, «Гитарист», 1904, № 1—7, 9—11, 1905, № 2,4—12, 1906, № 1—4, 7—8; Ю. М. Шток, Гитарист-композитор. Биографический очерк, там же, 1905, № 1; История возникновения и обзор годичной деятельности Общества любителей игры на народных инструментах, М., 1909.

Лит.: Юрцев И., М., В. А. Русанов. Биографический очерк, «Музыка гитариста», 1907, № 10, 12; Машкевич В., Памяти В. А. Русанова, «Гитара и гитаристы», 1925, № 11—12.

И. М. Ямпольский.

РУ́СЕНБЕРГ (Rosenberg) Хильдинг Константин (р. 21 VI 1892, Бушьёклостер, Швеция) — швед. композитор и дирижёр. Учился игре на органе, скрипке и фп. В 1914—18 брал уроки у Р. Андерсона (фп.), занимался в консерватории у В. Стенхаммара (композиция) в Стокгольме; в 1920—21 совершенствовался в Берлине и Дрездене (в игре на фп. у Р. Бухмайера и в дирижировании у К. Штиглера), в Вене, затем в Париже. В 1932—34 2-й дирижёр Швед. корол. опе-

ры. Гастролировал в странах Европы и в США (1948). Р. — один из ведущих швед. композиторов 20 в. Испытал влияние т. н. сев. романтиков (В. Петерсон-Бергер, В. Стенхаммар, Я. Сибелиус), позднее А. Шёнберга. Зрелые соч. Р. отличаются мелодичностью, красочностью оркестровки, лаконичностью и ясностью формы, обнаруживают высокое полифонич. мастерство композитора; для опер характерен декламац. склад вок. партий.

Соч.: оперы — Путешествие в Америку (Resan till Amerika, 1932, Стокгольм), Марионетки (Marionetter, 1939, Стокгольм, на её осн. также орк. увертюра и танц. сюита), Две принцессы (De två Kungadöttrarna, Стокгольмское радио, 1940), Остров счастья (Lycksalighetens ö, 1945, Стокгольм), Портрет (Porträttet, по Н. В. Гоголю, 1956), Дом с 2 входами (Hus med dubbel ingång, 1969); балеты, в т. ч. Орфей в городе (Orfeus i sta'n, 1938, Стокгольм); оратории (1936, 1938, 1942, оперная тетралогия Иосиф и его братья — Josef och hans bröder, по Т. Манну, 1948), 3 кантаты; для орк.— симфонии (1917, 2-я ред. 1919; Sinfonia grave, 1934; 4 возраста человека — De fyra livsåldrarna, по роману Р. Роллана «Жан Кристоф», 1939; Откровение Иоанна Богослова — Johannes uppenbarelse, с солистом и хором, 1940; Садовник — Örtagårdsmästaren, с солистом и хором, 1944; Простая симфония — Sinfonia semplice, 1951), 2 церк. симфонии (Sinfonie da chiesa, 1923, 2-я ред. 1950; 1924), Sinfonia concertante (для скр., альта, гобоя, фагота и орк., 1935), Камерная (Sinfonia da camera, 1923), симфония для дух. орк. (1968), увертюры — Маленькая (Ouvertura piccola, 1942), Бело-чёрная (Ouvertura bianca-nera, для струнных, 1948), Плач по Стенхаммару (Trenodia per W. Stenhammar, 1928); сюиты, в т. ч. для струнных (1946), Размышления 1—3 (Riflessioni 1—3, для струнных, 1960), 3 симфонические метаморфозы (3 Metamorfosi sinfoniche, 1963); концерты — для орк. (1949), для струнных (1946), Луисвиллский концерт (The Louisville concerto, для скр., альта, влч. и орк., 1954); для инструмента с орк.—концерты: для фп. (1950), скр. (1924, 1951), влч. (1953), альта (1942), трубы (1928), вариации для скр. (1929); камерно-инстр. ансамбли — трио для альта, скр. и флейты (1921), для гобоя, кларнета, фагота (1927), Серенада для флейты, скр., альта (1940), 12 струн. квартетов (1920—58), дух. квинтет (1959); для фп.— 4 сонаты (1923—27); для органа — токката, пасторальная ария и чакона (1952); хор. соч., в т. ч. песни, гимны, мотеты (a cappella), музыка для т-ра и кино.

Лит. соч.: W. Stenhammar, в кн.: Musikmänniskor, Uppsala, 1943; Per Lindberg och den skapande musiken, в кн.: En bok om Per Lindberg, Stockh., 1944.

Лит.: Pergament M., Hilding Rosenberg: a journey in modern Swedish music, «ML», 1947, v. 28, № 3.

М. А. Сальберг-Вачнадзе.

РУСЛА́НОВ Вадим Львович (р. 13 VII 1926, Москва) — сов. певец (баритон). Нар. арт. РСФСР (1974). В 1950 окончил Театр. уч-ще им. Щукина, в 1961 — Музыкально-педагогич. ин-т им. Гнесиных по классу пения у В. П. Захарова. В 1950—58 актёр Т-ра им. Вахтангова, с 1958 ведущий солист Ансамбля песни и пляски Сов. Армии. Обладает сильным, приятного бархатного тембра голосом, незаурядным драм. талантом. Репертуар певца обширен и разнообразен. Р.— первый исполнитель мн. произв. сов. композиторов, в т. ч. песен «Бухенвальдский набат» Мурадели, «Солдат — всегда солдат» Соловьёва-Седого, «Часовой на посту» Долуханяна, «Марш ракетчиков» Новикова, «Песня боевого содружества» Б. Александрова и др. *В. И. Зарубин.*

РУСЛА́НОВА Лидия Андреевна [14 (27) X 1900, с. Черновка, ныне Саратовской обл.— 20 IX 1973, Москва] — сов. эстрадная певица (контральто). Засл. арт. РСФСР (1942). Род. в бедной морд. семье. В 1914—1916 брала уроки пения у М. Е. Медведева в Саратове. В 1917 начала проф. деятельность. В годы Гражданской войны 1918—20 выступала перед красноармейцами с исполнением рус. нар. песен. В 1925—32 солистка театр. бюро Центр. дома Красной Армии, в 1933—1948 — муз.-эстр. управления Гос. объединения муз., эстр. и цирковых предприятий, с 1953 артистка Всесоюзного гастрольно-конц. объединения. Гл. место в репертуаре Р. занимали рус. нар. песни, среди к-рых «Вот мчится тройка удалая», «Златые горы», «Камаринская», «Саратовские частушки», «Уморилась», а также песни сов. композиторов, в т. ч. «По долинам и по взгорьям» и др. Автор песни «Валенки», к-рая послужила темой стихотворения Е. А. Евтушенко «Руслановские валенки».

Соч.: Жизнь моя, песня, «Советская эстрада и цирк», 1968, № 7.

Лит.: Ардов В., Звучит русская песня, «Советская эстрада и цирк», 1964, № 1; Дмитриев Ю., Лидия Русланова, в кн.: Воображаемый концерт, Л., 1971; Андрюхина-Юхтина Г.,«...Зачинай сызнова», «Театральная жизнь», 1973, № 4.

А. С. Иванов.

РУСНА́К (по сцене — Герлах, Gerlach) Орест Манолиевич [24 VIII (5 IX) 1895, с. Дубовцы, ныне Черновицкой обл. УССР — 23 I 1960, Мюнхен] — укр. певец (тенор). В 1924 окончил Пражскую консерваторию по классу пения у Э. Фукса. Совершенствовался в Италии (1925). Был солистом оперных т-ров Кёнигсберга (1924—26), Хемница (1926—28), Граца (1928—30), Берлина (1930—31), Мюнхена (1931—38). С 1938 выступал гл. обр. как камерный певец. Обладал редким по красоте и силе голосом широкого диапазона, выступал в лирич. и драм. репертуаре. Партии: Герцог, Манрико, Радамес; Ричард («Бал-маскарад»), Рудольф («Богема»), Каварадосси; Арнольд («Вильгельм Телль» Россини), Эдгар, Неморино («Лючия ди Ламмермур», «Любовный напиток» Доницетти), Рауль, Васко да Гама («Гугеноты», «Африканка» Мейербера). С большой выразительностью исполнял укр. нар. песни и романсы Н. В. Лысенко, С. Ф. Людкевича, О. И. Нижанковского, Д. В. Січинского, В. А. Барвинского и др. Гастролировал в СССР (1930—31; Харьков, Днепропетровск, Запорожье), Австрии, Польше, Канаде, США и др.

Лит.: Демочко К., Нетворованими стежками. Оперний співак з Дубівців, «Вітчизна», 1965, № 6.

И. М. Лысенко.

РУССЕ́ЛЬ (Roussel) Альбер Шарль Поль Мари (5 IV 1869, Туркуэн, департамент Нор — 23 VIII 1937, Руайан, департамент Приморская Шаранта) — франц. композитор, педагог, муз.-обществ. деятель. Брал уроки композиции у Э. Жигу (1894), учился у В. д'Энди в «Схола канторум» (1898), где преподавал контрапункт (1902—14, с 1913 профессор); среди учеников — Э. Сати, Ролан-Манюэль, Э. Варез, а также Б. Мартину, бравший у Р. уроки композиции. Советами Р. пользовались также мн. иностр. музыканты, в т. ч. К. Рисагер, П. Петридис. Свои первые произв. Р. создал во время плаваний по Атлантич. и Инд. океанам в качестве морского офицера. Посещение Индии и Индокитая, ознакомление с муз. искусством этих стран и др. ориентальными культурами, а также увлечение музыкой С. Франка, д'Энди, К. Дебюсси, И. Ф. Стравинского оказали влияние на формирование творч. индивидуальности Р., отразились в ряде его соч. (опера-балет «Падмавати», по инд. мотивам). Дебютировал как композитор в 1898 (под упр. Р. были исполнены 2 его 4-гол. мадригала, соч. 1897, получили премию на конкурсе Об-ва композиторов; не сохранились, как и др. ранние пьесы). Соч. 1910-х гг. отмечены влиянием импрессионизма (балет «Пиршество паука» и популярная орк. сюита из балета; вок.-симф. соч. «Заклинания», соната и сонатина для фп.). После 1-й мировой войны 1914—18 (её участник) примкнул к неоклассицизму, был видным представителем этого направления во Франции (балет «Вакх и Ариадна», концерты — для малого оркестра, для фп. с оркестром; Маленькая сюита для оркестра, 3-я и 4-я симфонии, симфониетта для струнных). В кон. 1920-х гг. соч. Р. стали известны за рубежом (2-я сюита из балета «Вакх и Ариадна», Псалом 80-й). В 1930 Р. посетил США (присутствовал на исп. Бостонским симф. оркестром своей 3-й симфонии под упр. С. А. Кусевицкого, написанной по его заказу). С 1935 был пред. Нар. муз. федерации Франции. Р. одним из первых в 30-е гг. стал использовать т. н. экзотич. лады — др.-греч., кит., индийские (соната для фп. и скрипки, 1929).



Соч.: оперы — Падмавати (опера-балет, соч. 1918; 1923, Париж), Рождение лиры (лирич., La Naissance de la lyre, 1925, Париж), Завещание тётушки Каролины (Le Testament de la tante Caroline, 1936, Олмоуц, на чеш. яз.; 1937, Париж, на франц. яз.); балеты — Пиршество паука (Le festin de l'araignée, 1-актный балет-пантомима; 1913, Париж), Вакх и Ариадна (1931, Париж), Эней (с хором; 1935, Брюссель); Заклинания (Evocations, для солистов, хора и орк., 1922); для орк.— 4 симфонии (Лесная поэма — La Poème de la forêt, программная, 1906; 1921, 1930, 1934), симф. поэмы: Воскресенье (Résurrection, по Л. Толстому, 1903) и Весеннему празднеству (Pour une fête de printemps, 1920), сюита F-dur (Suite en Fa, 1926), Маленькая сюита (Petite suite, 1929), Фламандская рапсодия (Rapsodie flamande, 1936), симфониетта для струн. орк. (1934); соч. для воен. орк.; для инструмента с орк.— фп. концерт (1927), концертино для влч. (1936); камерно-инстр. ансамбли — дуэт для фагота с контрабасом (или с влч., 1925), трио — фп. (1902), струнное (1937), для флейты, альта и влч. (1929), струн. квартет (1932), дивертисмент для секстета (дух. квинтет и фп., 1906), сонаты для скр. с фп. (1908, 1924), пьесы для фп., органа, арфы, гитары, для флейты и для кларнета с фп., хоры; песни; музыка к спектаклям драм. т-ра, в т. ч. к пьесе Р. Роллана «14 июля» (совм. с А. Онеггером и др., 1936, Париж).

Лит. соч.: Savoir choisir, [P., 1936]; Réflexions sur la musique d'aujourd'hui, в кн.: Bernard R., A. Roussel, P., 1948.

Лит.: Jourdan-Morhange H., Mes amis musiciens, P., 1955 (рус. пер.—Журдан-Моранж Э., Мои друзья музыканты, М., 1966); Шнеерсон Г., Французская музыка XX в., М., 1964, ²1970; Vuillemin L., A. Roussel et son œuvre, P., 1924; Landormy P., Chalupt R., A. Roussel, P., 1938; Hoérée A., A. Roussel, P., 1938; Bernard R., A. Roussel. Sa vie — son œuvre. Nombreux textes et lettres inédits d'Albert Roussel, V. d'Indy, A. Calpet, P., 1948; Deane B., A. Roussel, [L., 1961]; Surchamp A., A. Roussel, [P., 1967]; Crichton K., Roussels stage works, в изд.: Opera XX, L., 1969; Myers R., Modern French music, Oxf., 1971.

И. А. Медведева.

РУ́ССКАЯ МУ́ЗЫКА. Истоки Р. м. восходят к творчеству вост.-слав. племён, населявших территорию Др. Руси до возникновения в 9 в. первого рус. гос-ва. О древнейших видах вост.-слав. музыки можно судить гипотетически по отд. историч. свидетельствам, материалам археологич. раскопок, а также по нек-рым пережиточным элементам, сохранившимся в позднейших образцах песенного фольклора. Ко времени образования др.-рус. гос-ва с центром в Киеве нар. песня занимала важное место в семейном и обществ. быту, были известны муз. инструменты разл. типов. Уже в 6 в. гусли — один из любимых инструментов славян (свидетельство тому — рассказ визант. историка Феофилакта о трёх захваченных в плен слав. гуслярах). Широкое распространение получил обрядовый фольклор, связанный с языческими религ. верованиями и ритуальными действиями, сложившимися в эпоху общинно-родового строя. Мн. языческие обряды продолжали жить в народе и после введения христианства на Руси (кон. 10 в.), несмотря на суровое осуждение и преследования со стороны церкви. Вплоть до 17 в. церк. властями издавались указы и грамоты, направленные против любимых народом «бесовских» игр и песен. С течением времени язычество как целостная система верований и представлений о мире отмирало и языческий обряд, утрачивая магическо-культовое значение, становился элементом игры. Но при этом сохранились внешние формы обряда и нек-рые моменты, регламентировавшие его отправление (напр., неписаное правило, согласно к-рому обрядовые песни исполнялись только в определ. время года и в соответствующей обстановке). Большая устойчивость свойственна и мелодике обрядовых песен. Напевы многих из них включают постоянные формулы-попевки, подвергающиеся лишь незначит. варьированию. Для песен календарно-обрядового цикла характерны малообъёмные звукоряды в пределах секунды или терции, ангемитонные обороты. Причитания по умершему — это взволнованная речитация, основанная на исходящих оборотах в диапазоне терции или кварты, причём на один напев полось множество разл. текстов. Обычно причитания исполнялись женщинами, однако в Др. Руси в эпоху воен. демократии (высшая ступень общинно-родового строя) возникли мужские причитания, напр. оплакивание князя дружиной. Тогда же



Заставка из новгородского Евангелия с изображением гусляра.

зародился и героич. песенный эпос, достигший высокого развития в 10—11 вв. (Мн. сюжеты героич. эпоса Киевской Руси, пережив известную трансформацию, сохранились в *былинах* или «ста́ринах», записанных в 19—20 вв.) Трудно определить время происхождения лирич. нар. песни как самостоят. жанра, не связанного с к.-л. практич. бытовыми функциями. Расцвет её наступил в 16—17 вв. и был вызван ростом личного самосознания, начавшимся высвобождением личности из-под религ. и бытового гнёта, подавлявшего естеств. чувства и влечения. Глубоко своеобразна и самобытна стилистика рус. лирич. нар. песни с её мелодич. широтой, свободой дыхания и вариантными преобразованиями отд. попевок. Эта песня — одно из ценнейших достояний рус. нац. художеств. наследия. В 16 в. сложился жанр историч. песни. В ней, в отличие от былины, содержащей элементы поэтич. вымысла и фантастики, воспеваются реальные лица и события. По характеру напевов она сближается и с былиной, и с лирич. песней. Большой пласт нар. творчества составляют песни социального протеста, «молодецкие», казацкой вольницы. Обширный цикл песен был создан о Степане Разине.

В Др. Руси не существовало развитых форм проф. светской музыки, что определяло особенно большую роль фольклора в жизни общества. Нар. песня бытовала не только среди трудящихся масс, но и в высших феод. кругах вплоть до книжного двора. Осн. носителями светской художеств. культуры были *скоморохи*, представляющие собой тип ср.-век. синкретич. актёра и музыканта. Они различались по социальному положению и характеру своего иск-ва. Бродячие скоморохи, выступавшие перед простым народом на улицах и площадях, находились вне социальной иерархии феод. общества и были лишены всяких прав. «Служилые» скоморохи, пребывавшие в услужении у князей и крупных феодалов, были более обеспеченными и пользовались защитой своего патрона. Среди скоморохов встречались гусляры, гудошники, «свирцы» (исполнители на примитивных дух. инструментах). Репертуар их складывался преим. из нар. песен и плясок. Скоморохи сосредоточились в Новгороде и прилегающих к нему землях, отсюда они распространились по всей Руси. В 16 в. их выписывали из Новгорода и Пскова в Москву для «царской потехи». Лишь в 17 в. под влиянием общих культурных сдвигов (с чем было связано развитие новых форм музицирования) скоморошество потеряло своё значение и было оттеснено из центр. областей России на сев. окраины. В 10—11 вв. существовал также отличающийся от скомороха тип княжеского певца и «песнотворца», прославлявшего боевые подвиги князей и их дружин. Представителем этой героич. песенной традиции был Боян, образ к-рого поэтически запечатлён в «Слове о полку Игореве». Торжеств. придв. церемонии сопровождались звучанием труб и др. инструментов. Трубы, *накры*, *аурны* использовались также как ратные инструменты.

С принятием в кон. 10 в. христианства как гос. религии начала развиваться церк. музыка. Формы др.-рус. церк. пения, а в значит. степени, вероятно, и самые его напевы были заимствованы на Византии. Оттуда же была воспринята система фиксации их с помощью особого рода условных знаков, представлявших собой разновидность невменного письма (см. *Невмы*). В ходе историч. развития первоначальная визант. основа рус. церк. пения видоизменялась, подвергалась воздейст-



Группа музыкантов. Из «Букваря» Кариона Истомина. 1692.

вию муз. языка нар. песни. В результате переосмысления заимствованных форм возник свой, вполне самобытный тип др.-рус. певч. иск-ва — знаменное пение, или *знаменный распев* (от слав. «знамя» — знак). Проследить этапы этого процесса не представляется возможным, т. к. ранние формы знаменной письменности не расшифрованы. Кроме того, в рукописях зафиксировано далеко не всё из того, что пелось в церкви во время богослужения. Первые известные памятники др.-рус. муз. письменности относятся к кон. 11 — нач. 12 вв. Вместе с тем в практике церк. пения долгое время бытовала устная традиция. Лишь в 15—16 вв. все виды церк. песнопений были «положены на знамя» и пение «по крюкам» (*крюк* — наиболее распространённый из знаков знаменного письма) вошло во всеобщий обиход.

Несмотря на развитие, обогащение мелодики знаменного распева, осн. признаки др.-рус. певч. иск-ва оставались очень устойчивыми. Важнейшие из них — строго выдержанное одноголосие без инстр. сопровождения (отд. элементы многоголосия появляются не ранее сер. 16 в.); плавность мелодич. движения, отсутствие скачков на большие интервалы; тесная связь мелодии со словесным текстом, состоявшим из строк неравной длины; как следствие этого — свобода метроритмич. организации, несимметричность структуры напевов; построение напева на основе готовых канонизированных формул посредством их сцепления и вариантного преобразования. Сумма формул-попевок, составлявших мелодич. фонд знаменного распева, охватывалась системой *осмогласия*.

В Киевской Руси наряду с обычным знаменным существовал особый род *кондакарного пения*, отличавшегося обилием мелодич. украшений, длит. распевами слогов. Сохранилось всего неск. кондакарных рукописей (*кондакарей*) 12—13 вв., дальнейшая судьба этого пения не вполне ясна. Но широко развёрнутые мелизматич. построения, близкие к стилю кондакарного пения, встречаются и в ранних памятниках знаменного распева.

После распада Киевской Руси возник ряд певч. школ, среди к-рых особенно выделялась новгородская. В период феод. раздробленности Новгород был осн. хранителем др.-рус. певч. традиции. С кон. 14 в. выдвигается Москва как общерус. центр певч. иск-ва, объединяющий и синтезирующий достижения местных школ. В 16 в. гос-во предпринимало меры по упорядочению церк.-певч. дела, исправлению знаменных рукописей, устранению накопившихся в них за длит. время ошибок и разночтений. Был создан образцовый хор государевых певчих дьяков, к-рый, помимо участия в царских богослужениях, выполнял функции инспектирования и наблюдения за состоянием церк. пения в стране. В сер. 16 в. сложилась школа моск. певцов и распевщиков, сыгравшая важную роль в развитии церк.-певч. иск-ва. Основателем её считается Савва Рогов (новгородец по происхождению); среди его учеников и последователей пользовались известностью Фёдор Крестьянин, Иван Нос, Стефан Голыш. В этот период знаменный распев достиг расцвета, возникло множество мелодич. вариантов песнопений, отличавшихся цветистостью, широтой и протяжённостью напева. От знаменного распева ответвились особые разновидности монодич. хор. пения — *демественный распев* и *путевой распев*.

17 в. был переломным в истории Р. м., завершая древний и одноврем. подготавливая новый периоды её развития. Кризис ср.-век. мировоззрения, ломку привычного строя понятий и взглядов отражали споры по вопросам церк. пения, в к-рых сталкивались два направления. Одно из них стремилось путём частичных реформ и исправлений укрепить старую традицию, другое выдвигало и отстаивало новые формы, связанные с иной системой эстетич. воззрений, иным пониманием роли иск-ва в жизни. Уже в 16 в. подвергался критике и осуждению ряд «неисправностей» в церк.-певч. деле, вокруг к-рых велась борьба вплоть до 2-й пол. 17 в. К таким явлениям принадлежали *раздельноречие*, или хомония (см. *Хомовое пение*), обычай «многогласного» отправления церк. службы, т. е. одноврем. чтения разных текстов (для сокращения длительности богослужения). В 1652 указом патриарха Никона во всех церквах вводилось единогласное «пение на речь» (см. *Истинноречие*). Были созданы комиссии дидаскалов (знатоков церк. пения) для пересмотра и корректуры осн. певч. книг в соответствии с исправленными текстами (1-я работала в 1655, 2-я — в 1668). Результаты работы 2-й комиссии во главе с учёным-монахом А. Мезенцем закреплены в т. н. «Азбуке» Мезенца, представляющей собой наиболее полное и систематич. пособие по изучению крюкового письма. Огромный количеств. рост и усложнение попевочного фонда знаменного распева вызвали необходимость усовершенствования крюковой нотации. В сер. 17 в. были введены киноварные пометы (буквенные обозначения, к-рые проставлялись над осн. рядом певч. знаков и указывали точную высоту звука). В основу этой системы положен т. н. *обиходный звукоряд* из 12 диатонич. ступеней, разделявшийся на 4 «согласия». Мезенец с целью технич. упрощения заменил киноварные пометы *признáками* при самих крюках. Наряду с разработкой и систематизацией теоретич. основ знаменного распева в 17 в. происходило его дальнейшее мелодич. обогащение, возникали новые песнопения и их варианты, певч. стили, или, как они назывались тогда, распевы — *киевский распев*, *болгарский распев*, *греческий распев*.

Вместе с тем в знаменном распеве усиливались тенденции, к-рые вели к распаду старой певч. традиции. Ср.-век. монодия оттеснялась новыми формами многогол. хор. пения. Уже к сер. 17 в. относятся первые опыты 2- или 3-гол. обработки песнопений знаменного распева, т. н. троестрочие (см. *Строчное пение*). Существовал также особый тип демественного многоголосия. Характер этих видов многогол. пения ещё не вполне выяснен. В полемич. трактате И. Т. Коренева «Мусикия» (предположительно 60—70-е гг. 17 в.) они подвергаются резкой критике за отсутствие гармонического согласования голосов. Во 2-й половине 17 в. утвердился новый стиль хор. многоголосия — *партесное пение*, к-рый первоначально сложился на Украине и в Белоруссии, а затем получил высокое развитие на русской почве. Простейшие виды партесного пения основывались на мелодиях знаменного распева (использовались как cantus firmus в многоголосных, преим. 4-гол., песнопениях). Однако, подчиняясь ясному гармонич. складу партесного многоголосия, они претерпевали значительные изменения. Высшей формой партесного пения был хоровой концерт a cappella для 8, 12 и более голосов (по форме он представлял собой развёрнутую многочастную компо-



Русская певческая школа 17 в. С гравюры 17 в. (регентом-учителем изображён, возможно, И. Т. Коренев).

зицию контрастно-составного типа). Торжественная приподнятость, монументальность звучания, сила и яркость колористич. контрастов сближали партесный концерт с кругом явлений архитектуры, поэзии и изобразит. иск-ва кон. 17 в., охватываемых понятием рус. барокко. Теоретич. основы партесного пения были разработаны в трактате Н. П. Дилецкого «Мусикийская грамматика» (первонач. текст на польск. яз., ок. 1675; рус. ред. 1677, 1679 и 1681). Украинец по национальности, Дилецкий работал в 70-х гг. 17 в. в Москве, где создал композиторскую школу мастеров многогол. хор. письма. Виднейшим её представителем на рубеже 17—18 вв. был В. П. Титов, написавший ок. 200 произв. в разл. жанрах партесного пения, в т. ч. неск. десятков концертов.

С развитием партесного многоголосия было связано возникновение *канта* — бытовой многогол. (чаще 3-гол.) песни на свободно трактованные религ. сюжеты. Иногда создавались канты патриотич. и даже любовно-лирич. содержания (напр., из «Песни песней»). Текстами канта служили произв. силлабич. поэзии, получившей широкое распространение в России во 2-й пол. 17 в. Ряд кантов сочинён на слова Симеона Полоцкого, Дмитрия Ростовского и др. видных представителей этой стихотворной культуры. После 1682 В. П. Титов написал музыку к «Рифмотворной псалтыри» Полоцкого, содержащей стихотворный перевод всех «псалмов Давида».

В 17 в. при дворе и в домах просвещённого рус. боярства появились клавесин, орган и др. европ. инструменты (отчасти известные в России и ранее), создавались домашние инстр. капеллы. Музыка занимала большое место в первом рус. придв. т-ре (1672—76), для к-рого была приглашена из-за границы группа музыкантов (исполнители на скрипке, виоле, флейте, кларнете, трубе и тромбоне). В муз. сопровождении спектаклей принимал участие придв. органист и инстр. мастер С. М. Гутовский.

Нек-рые из стилистич. форм и жанров рус. музыки, сложившихся в 17 в., продолжали жить и в следующем столетии. Так, партесный концерт оставался важнейшим видом творчества рус. композиторов до сер. 18 в.; среди его многочисл. мастеров — Н. Калашников, Н. Бавыкин, Ф. Редриков. Широкое развитие получил кант, тематика к-рого не ограничивалась традиц. религ. сюжетами, стала более разнообразной. В период царствования Петра I возник торжеств. панегирич. кант, воспевавший воен. победы, силу и мощь Российского гос-ва. В 30—40-х гг. сложился любовно-лирич. кант. Светская тематика способствовала известному интонац. обогащению канта, хотя осн. композиционные признаки этого жанра оставались неизменными.

Реформы Петра I подготовили почву для новых, европ. форм музицирования. Вначале их социальная база оставалась ограниченной: они не выходили за пределы имп. двора и близкого к нему круга высшей столичной аристократии. Лишь постепенно эти новые формы проникали в более широкие слои общества. В 30-х гг. была создана придв. итал. опера, спектакли к-рой давались в торжеств. праздничные дни для «избранной» публики. Позже при дворе существовала также франц. оперная труппа. Офиц. торжества, балы и празднества обслуживались двумя придв. оркестрами и придв. хором (создан на основе хора государевых певчих дьяков, с 1763 — имп. Придв. певч. капелла; см. *Ленинградская академическая капелла*). Примеру двора следовали крупные магнаты-помещики и вельможи, к-рые заводили у себя домашние капеллы, иногда достигавшие значит. размеров. Широко развивалось любительское музицирование, обучение музыке стало обязат. частью дворянского воспитания.

Ведущее положение в муз. жизни России продолжит. время занимали иностр. деятели, преим. итальянцы. В сер. 18 в. Петербург привлёк крупнейших европ. музыкантов. Здесь работали итал. композиторы Ф. Арайя (автор музыки к первому рус. оперному либр. «Цефал и Прокрис», написанному А. П. Сумароковым; исп. в 1755 рус. артистами), Б. Галуппи, Т. Траэтта, Дж. Паизиелло, Дж. Сарти, Д. Чимароза, на сцене придв. петерб. т-ра выступали прославленные итал. певцы. Роль иностр. музыкантов в развитии Р. м. была двойственной. Справедливые упрёки передовой общественности вызывало слепое преклонение аристократич. кругов перед всем иностранным, связанное с пренебрежительно-высокомерным отношением к рус. иск-ву и недооценкой его возможностей. Вместе с тем деятельность иностр. композиторов, исполнителей и педагогов способствовала общему подъёму муз. культуры и воспитанию отечеств. кадров музыкантов-профессионалов.

В 50-х гг. итал. антрепренёр Д. Б. Локателли предпринял попытку организации публич. оперного т-ра в Петербурге и Москве. Репертуар его труппы включал оперы комич. жанра, отвечавшие вкусам широкой аудитории в большей мере, чем ходульная придв. опера-серия. Во 2-й пол. 18 в. оперы ставились на крепостных сценах; выделялись т-ры П. М. Волконского и Н. П. Шереметева (под Москвой), А. Р. Воронцова (в Тамбовской и Владимирской губерниях). Здесь выступали рус. артисты (нек-рые из них впоследствии

Н. А. Львов и И. Прач. Собрание русских народных песен. 1790.



перешли в частные или казённые гор. труппы), но состав публики оставался весьма ограниченным. В последней трети 18 в. получила развитие конц. жизнь, возник рус. т-р, доступный более широкой аудитории. Были созданы частный т-р М. Медокса и П. В. Урусова в Москве (1776), т-р К. Книппера в Петербурге (1779), вскоре перешедший в собственность гос-ва. Оба т-ра имели смешанные (муз.-драм.) труппы, но значит. часть репертуара составляли опера и балет. На этих сценах выступали талантливые рус. исполнители, в т. ч. певцы Е. С. Сандунова, А. М. Крутицкий, А. Г. Ожогин, композитор, скрипач и дирижёр И. Е. Хандошкин.

Под непосредств. воздействием прогрессивных демократич. направлений рус. обществ. мысли и лит-ры в последней трети 18 в. сформировалась нац. композиторская школа. Её представители стремились соединить в своём творчестве стилистич. принципы и формы раннего европ. классицизма с темами и образами из рус. жизни, с мелодич. складом рус. нар. песни. Для всей передовой рус. культуры этого времени был характерен глубокий интерес к образу жизни, нравам и обычаям своего народа. Одним из важнейших источников творчества рус. композиторов стала нар. песня, привлекавшая внимание широких обществ. кругов. Появились первые печатные сб-ки нар. песен — В. Ф. Трутовского («Собрание русских простых песен с нотами», ч. 1—4, СПБ, 1776—95), Н. А. Львова и И. Прача («Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач», ч. 1, СПБ, 1790). Многие из помещённых в них записей нар. мелодий были использованы композиторами.

Важнейшее место в творчестве рус. композиторов 18 в. занимал оперный жанр. Опера «Мельник — колдун, обманщик и сват» М. М. Соколовского на текст А. О. Аблесимова (1779) послужила прототипом широко распространённого в кон. 18 в. жанра бытовой комедии с муз. номерами песенного характера (большей частью основанными на подлинных нар. мелодиях). Но наиболее видные рус. композиторы этого времени В. А. Пашкевич, Е. И. Фомин, Д. С. Бортнянский обращались к разнообразной тематике и более сложным оперным формам. Пашкевич был мастером ансамблевого письма, острых и метких комедийных характеристик. Эти стороны его дарования проявились в операх «Скупой» (либр. Я. Б. Княжнина, ок. 1782), «Как поживёшь, так и прослывёшь» («Санктпетербургский гостиный двор», либр. М. А. Матинского, 2-я ред. 1792). Его опера «Несчастье от кареты» (либр. Княжнина, 1779) соприкасается с типом бурж. сентиментальной драмы, ставит проблему социального неравенства. Фомин проявил себя в оперном творчестве как разносторонне одарённый художник, свободно владеющий разл. формами и манерами муз. письма. Его опера «Ямщики на подставе» («Игрище невзначай», либр. Н. А. Львова, 1787) выделяется среди бытовых рус. опер песенного типа мастерством многогол. обработки нар. тем. В «Американцах» (на либр. И. А. Крылова, 1788), где экзотич. сюжет служит для выражения антикрепостнич. идей, он поднялся до уровня крупнейших мастеров зрелой итал. оперы-буффа Н. Пиччинни и Дж. Паизиелло. Подлинного трагизма достигает Фомин в мелодраме «Орфей» (на текст Княжнина, 1792). Оперы Бортнянского «Сокол» (1786) и «Сын-соперник, или Современная Стратоника» (1787), сочетающие комедийный элемент с мягким, чувствит. лиризмом, отличаются тонким изяществом фактуры и выразительностью мелодики.

В сер. 18 в. возник новый тип камерных песен с сопровождением — *«российские песни»* (в отличие от песен и арий на франц. или итал. тексты). Ранние его образцы представлены в сб. Г. Н. Теплова «Между делом безделье» (вероятно, 1759), связанном с поэтич. лирикой рус. классицизма (большая часть песен — на стихи Сумарокова и близких ему поэтов). В дальнейшем российская песня приобрела чувствит. окраску («Собрание наилучших российских песен», изд. Ф. Мейера, ч. 1—5, СПБ, 1781). В кон. 18 в. выдвигаются талантливые мастера камерного вок. жанра — Ф. М. Дубянский и О. А. Козловский, отразившие в своём творчестве типич. образы и настроения сентименталистского иск-ва.



В. А. Пашкевич. «Февей». Обложка клавираусцуга. 1789.

Крупнейшим из рус. композиторов 18 века, сочинявших гл. обр. инстр. музыку, был И. Е. Хандошкин — автор большого количества вариаций для скрипки соло или двух скрипок на темы нар. песен, сольных скр. сонат. Вариации на русские темы для фп. писали В. Ф. Трутовский, Караулов, а также работавшие в России иностр. музыканты — В. Пальшау, И. В. Геслер. Сонатную форму раннеклассич. типа развивал Бортнянский в клавирных сонатах и камерных ансамблях (квинтет, конц. симфония). С именем Козловского связано утверждение на рус. почве полонеза как торжеств., парадно-официального жанра и бытовой фп. музыки. Элементы нац. рус. симфонизма созревали в оперных увертюрах, отчасти в музыке балетных сцен (напр., три большие орк.-хореографич. сюиты в опере Фомина «Новгородский богатырь Боеславич», 1786). М. С. Березовский и Бортнянский, продолжая нек-рые из традиций партесного пения, вместе с тем определили новый этап в развитии рус. церк. хор. музыки. Творчество их отличается глубиной выражения высоких человеческих чувств, классич. ясностью, стройностью формы. Они создали тип рус. хор. концерта, в к-ром использованы достижения оперы, полифонич. иск-ва 18 в. и классич. форм инстр. музыки.

В 19 в. в Р. м. проникают романтич. веяния, с к-рыми было связано обновление её тематики и образно-стилистич. строя. Усиливается интерес к нар.-эпич. сюжетам, сказочной фантастике. В музыке находит отражение патриотич. подъём, вызванный Отечеств. войной 1812 и событиями предшествовавших ей лет. Театр по-прежнему находился в центре внимания большинства композиторов, но в содержании и характере муз.-театр. произв. произошли заметные изменения. Жанр комич. бытовой оперы, начавший клониться к упадку уже в кон. 18 в., утрачивал социальную остроту и порой превращался в бессодержат. фарсовое, чисто развлекат. представление («Ям, или Почтовая станция», 1805, «Посиделки», 1807, «Девишник, или Филаткина свадьба», 1808, А. Н. Титова). Новые романтич. тенденции проявились в оперной тетралогии «Леста, днепровская русалка»; её 1-я и 2-я части — переработка зингшпиля австр. комп. Ф. Кауэра (пост. 1803 и 1804), 3-я и 4-я части написаны С. И. Давыдовым (пост. 1805 и 1807), в музыке к-рого рус. нар. колорит соединяется с элементами красочной романтич. звукописи. К ранним образцам рус. сказочной оперы принадлежат также «Князь-невидимка» (1805) и «Илья-богатырь» (1806) К. А. Кавоса. Под непосредств. впечатлением Отечеств. войны 1812 была написана опера Кавоса «Иван Сусанин» (либр. А. А. Шаховского, 1815).

Наряду с оперой в нач. 19 в. важную роль выполняли нек-рые др. театр.-муз. жанры. Козловский в музыке к трагедиям В. А. Озерова («Эдип в Афинах», 1804; «Фингал», 1805), А. А. Шаховского («Дебора», 1810) на. Строгий классич. пафос сочетается у него с романтич. неистовостью страстей. Черты оперности присущи оратории С. А. Дегтярёва «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» (1811). В 1810—20-х гг. был популярен жанр дивертисмента — театр. представления с несложной сценич. фабулой (содержавшей обычно патриотич. мотивы) и основанного на чередовании песен и плясок в нар. духе. Музыку дивертисментов писали Давыдов и Кавос. Широкое распространение получил *водевиль* — род лёгкой комедии с муз. номерами. Первым рус. водевилем принято считать пьесу Шаховского «Казак-стихотворец» (1812) с музыкой Кавоса, в к-рой были использованы мелодии укр. нар. песен. К этому жанру обращались мн. рус. композиторы, в т. ч. А. А. Алябьев и А. Н. Верстовский. Нек-рые водевили по масштабу и количеству муз. номеров приближались к комич. опере.

Верстовский, начавший свою деятельность с написания водевилей и музыки к драм. спектаклям, на рубеже 1820—30-х гг. выдвинулся как крупный представитель романтич. направления в рус. опере. В его произв. романтич. фантастика соединяется с сентиментальной идеализацией рус. старины. Лучшая из опер Верстовского — «Аскольдова могила» (по одноим. роману М. Н. Загоскина, 1835) привлекала выразит. свежестью мелодики, осн. на интонациях гор. нар. песни и бытового романса. Но композитор не владел крупной оперной формой с целостным, последовательно раскрывающимся драматургич. замыслом. После появления классич. оперных полотен М. И. Глинки соч. Верстовского в значит. мере утратили значение и представлялись устаревшими.
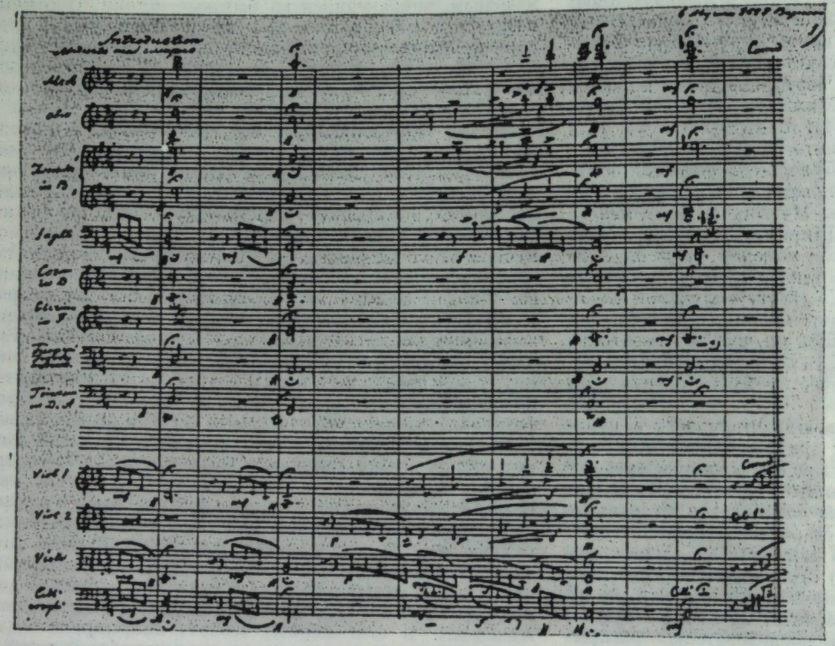
В сфере гор. музицирования продолжала широко бытовать нар. песня. Известными её собирателями и исполнителями были Д. Н. Кашин (сб. «Русские народные песни», кн. 1—2, 1833—34, 2-е изд.— кн. 1—3, 1841) и И. А. Рупин. В нек-рых обработках Кашина проявлялись черты повышенной патетич. экспрессии, идущей от романтич. мироощущения. В непосредств. близости с песней развивался жанр романса. Его образный строй демократизировался, мелодика становилась более гибкой и свободной, романс приобрёл характер открытой эмоциональности, непосредств. общительности. Благотворное влияние на рус. романс оказала отечеств. поэзия, особенно творчество А. С. Пушкина, способствовавшее расширению привычного круга тем и образов вок. лирики, обогащению её выразит. средств.

В первые десятилетия 19 в. популярны были романсы А. Д. Жилина, Н. А. и Н. С. Титовых, Мих. Ю. Виельгорского, М. Л. Яковлева, творчество к-рых в целом не выходит из сферы прекраснодушного сентиментализма. Романтич. струю внёс в рус. вок. лирику Алябьев. Выступив со своими первыми произв. в 1810-х гг., он полностью сформировался как художник в последекабристскую эпоху. В его творчестве получили отражение настроения горького разочарования, неудовлетворённости, тоски по лучшей жизни, свойственные мн. представителям передовой дворянской интеллигенции тех лет. Лучшие из романсов Алябьева отличаются драматизмом, психологич. углублённостью выражения, возросшей красочно изобразит. ролью фп. партии. В его романсах 40-х гг. появляются темы социального звучания, реалистич. образы людей из народа. Типичный для романтизма жанр *баллады* особенно ярко был представлен в вок. творчестве Верстовского. В 30—40-х гг. выдвигаются А. Е. Варламов и А. Л. Гурилёв как характерные представители демократич. песенной лирики. Творчеству их свойственны простота, непосредственность выражения, искренний задушевный мелодизм, опирающийся на бытовые истоки. Оба композитора часто обращались к мотивам и образам рус. нар. песни, претворяя элементы нар. песенности в муз. языке своих соч. Вместе с тем они широко использовали такие типичные для гор. муз. быта жанры, как вальс, полонез, баркарола.

Инстр. творчество рус. композиторов в 1-й пол. 19 в. было связано преим. с домашним музицированием. Отд. образцы крупной симф. формы (конц. увертюра А. П. Есаулова, одночастная симфония Алябьева) были явлениями эпизодическими. Наряду с продолжавшим культивироваться жанром вариаций на рус. темы получила развитие романтич. миниатюра лирич. склада, соприкасавшаяся с интонац. сферой бытового романса. На фп. музыку значит. влияние оказала творч. и педагогич. деятельность Дж. Филда, долгое время жившего в России. В нач. 19 в. выдвинулся Л. С. Гурилёв как автор разл. по жанру и характеру фп. пьес (в т. ч. «24 прелюдии и фуга», 1810; соната). Ряд вариаций на нар. темы был написан Кашиным. Развитой фп. фактурой отличаются соч. 30—40-х гг. А. Л. Гурилёва, И. И. Геништы, И. Ф. Ласковского. Многие из их пьес выходят за рамки салонного музицирования и содержат элементы концертности. Скрипач Г. А. Рачинский вслед за Хандошкиным развивал жанр «рус. песен с вариациями» для скрипки, придавая нар. мелодиям характер мягкой чувствительности, свойственной эпохе. В связи с увлечением камерно-ансамблевым музицированием создаются квартеты и др. произв. для инстр. ансамблей (выделяются 2 квартета и фп. трио Алябьева). В этот период особую популярность (не только в быту, но и на конц. эстраде) приобрела гитара. Основателем рус. гитарной школы был А. О. Сихра, среди последователей к-рого пользовались известностью С. Н. Аксёнов (его ученик), М. Т. Высоцкий и др.

Величайший по своему историч. значению этап рус. музыки связан с творч. деятельностью М. И. Глинки — первого рус. композитора, поднявшегося до уровня высоких достижений мирового муз. иск-ва. Современник Пушкина, имевший много общего с ним в своём творч. облике, Глинка соединял глубокое понимание жизни рус. народа, историч. задач страны с широтой общекультурного и муз. кругозора. В совершенстве владея всеми средствами совр. ему композиторской техники, он сумел воплотить богатое и разностороннее жизненное содержание в идеально законченных, стройных и гармоничных образах. Глинка открыл в рус. нар. песне новые стороны, не замеченные его предшественниками и современниками. Ему удалось, по словам В. Ф. Одоевского, «возвысить народный напев до трагедии». Понимание Глинкой народности сложилось под влиянием идей декабризма, оказавших воздействие на выработку общего мировоззрения и эстетич. принципов композитора.

Пройдя через период исканий и не вполне ещё самостоят. опытов овладения разл. муз. формами, Глинка достиг полной творч. зрелости к сер. 30-х гг. Произв. 30—40-х гг. определили его значение как основателя и главы рус. классич. муз. школы. В разных областях творчества им были созданы соч., явившиеся образцом для следующих поколений рус. композиторов. «Иван Сусанин» (1836) и «Руслан и Людмила» (1842) содержат в себе истоки не только дальнейшего развития рус. оперы в 19 в., но в значит. степени и инц. рус. симфонизма. В «Камаринской» (1848) и двух «испанских увертюрах» — «Арагонская хота» (1845) и «Ночь в Мадриде» (1851; 1-я ред. 1848) Глинка дал высокохудожеств. образцы рус. симфонизма, основанного на разработке нар. песенных и танц. тем. Богатый мир переживаний с большой выразит. чуткостью и тонким эстетич. совершенством воплощён в вок. лирике Глинки. Преодолевая известную типизированность форм выражения, свойств. бытовому романсу, Глинка нашёл



М. И. Глинка. «Камаринская». Страница партитуры. Автограф.

особые, индивидуальные средства для обрисовки каждого поэтич. образа.

Творчество Глинки, свидетельствовавшее о зрелости Р. м., дало плодотворные стимулы развитию разных сторон отечественной муз. культуры, в т. ч. рус. исполнит. искусства. В его операх впервые смогло полностью раскрыться замечат. дарование певцов О. А. Петрова, А. Я. Петровой-Воробьёвой, Е. А. Семёновой, С. С. Гулак-Артемовского, а впоследствии и Ф. И. Стравинского, деятельность к-рого явилась значит. этапом в истории рус. реалистич. оперного иск-ва. Как педагог Глинка способствовал выработке осн. принципов рус. вок. школы, характеризующейся сочетанием высокого мастерства с правдивостью исполнения, ясностью, осмысленностью декламации, умением подчинить все выразит. средства задаче создания законченного, реалистически убедительного образа.

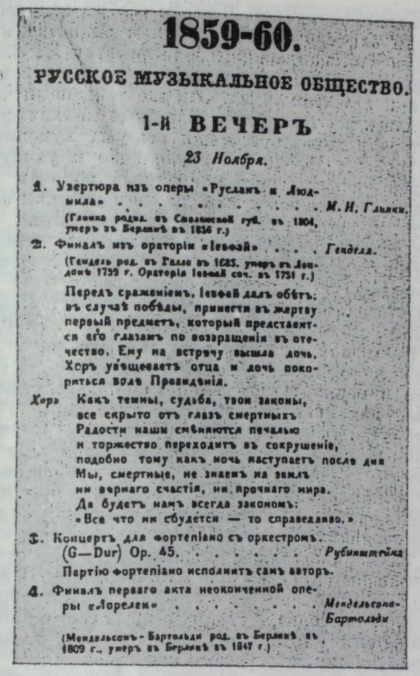
Ряд важных проблем выдвинуло глинкинское творчество перед муз. критикой. В связи с появлением опер Глинки в 30—40-х гг. впервые серьёзно начал обсуждаться вопрос об осн. признаках рус. нац. школы в музыке и её месте в ряду др. европ. школ. Меткие и глубокие высказывания по этому вопросу принадлежат Одоевскому, Н. А. Мельгунову, Я. М. Неверову. Первое исполнение «Камаринской» и «испанских увертюр» дало повод Одоевскому утверждать, что «русская музыка не только может выдержать соперничество со всеми европейскими музыками, но часто и победить их».

Младший современник и ближайший из последователей Глинки А. С. Даргомыжский отразил в своём творчестве тенденции критич. реализма 40—60-х гг. Для него типичен интерес к жизни простого, «маленького» человека с её часто незаметными, но сильными драм. коллизиями, к социально-обличит. тематике. В опере «Русалка» (1855) он создал реалистич. бытовую драму из нар. жизни, отличающуюся глубоко нац. характером образов и атмосферы действия. Тема социального неравенства, лежащая в основе этой оперы, звучит также в нек-рых песнях и романсах Даргомыжского. В оперном и камерном вок. творчестве он тяготел

к драм. раскрытию образов, к воплощению острых и напряжённых конфликтов. Наряду с этим ему свойственна склонность к юмору и сатире. В поисках реалистич. правдивого муз. языка он обращался к интонациям живой человеческой речи как к источнику выразительно характерной вок. мелодики. Стремление Даргомыжского к тому, чтобы «звук прямо выражал слово», наиболее последовательно воплощено в декламац. опере «Каменный гость» (на полный текст одной из «маленьких трагедий» Пушкина, 1866—69, завершена Ц. А. Кюи и Н. А. Римским-Корсаковым, 1872).

Кон. 50-х и 60-е гг. —новый период в развитии Р. м., ознаменованный не только выдающимися творч. достижениями, но и коренными сдвигами во всём укладе муз. жизни. В связи с ростом капиталистич. отношений и выдвижением на арену обществ. деятельности демократич. сил расширялся круг людей, интересующихся музыкой, усиливалась тяга к муз. просвещению и культуре. Основанное по инициативе А. Г. Рубинштейна *Русское музыкальное общество* (1859) впервые стало проводить в столице регулярные циклы симф. концертов, доступные для широкой публики. Аналогич. работу вело Моск. отделение РМО, которое возглавил Н. Г. Рубинштейн. В последней трети 19 в. РМО распространило свою деятельность и на ряд др. городов. При РМО были открыты Петерб. консерватория (1862; см. *Ленинградская консерватория*) и *Московская консерватория* (1866), готовившие музыкантов-профессионалов всех специальностей. Под рук. М. А. Балакирева и хор. дирижёра Г. Я. Ломакина в Петербурге была создана *Бесплатная музыкальная школа* (БМШ, 1862)— учреждение просветит. типа, ставившее задачей распространение муз. культуры в широких слоях населения; БМШ вела также конц. деятельность, пропагандируя гл. обр. творчество рус. композиторов.

Демократич. подъём 60-х гг., связанный с отменой крепостного права и борьбой за уничтожение его остатков, выдвинул в музыке, как и во всех областях иск-ва, великих художников, к-рые внесли в неё новые идеи и образы, обогатили и расширили сферу её выразит. возможностей, форм и жанров. К «поколению 60-х гг.» принадлежали Балакирев, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Римский-Корсаков, П. И. Чайковский. В эти же годы появились оперы А. Н. Серова, оказавшие определ. влияние на развитие оперного иск-ва кон. 19 в. К тому же десятилетию относится расцвет многообразной деятельности А. Г. Рубинштейна как пианиста, дирижёра, композитора, музыканта-просветителя и педагога. Несмотря на художеств. неравноценность и эклектичность, его творчество сыграло значит. историч. роль в смысле овладения новыми жанрами и утверждения строго проф. отношения к композиторскому труду. При общей прогрессивной направленности творчества названных композиторов между ними были и существ. различия, обусловленные особенностями индивидуальных дарований, а также расхождениями во взглядах на пути развития Р. м.



1859-60.

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.

1-й ВЕЧЕРЪ

23 Ноября.

1. Увертюра изъ оперы «Руслань и Людмила» . . . . . *М. И. Глинки.*
(Глинка родил. въ Смоленской губ. въ 1804, умеръ въ Берлинѣ въ 1856 г.)

2. Финалъ изъ оратоpіи «Іевфай» . . . . *Генделя.*
(Гендель род. въ Галле въ 1685, умеръ въ Лондонѣ 1759 г. Оратоpія Іевфай соч. въ 1751 г.)

Передъ сраженіемъ, Іевфай далъ обѣтъ: въ случаѣ побѣды, принести въ жертву первый предметъ, который представится его глазамъ по возвращеніи въ отечество. Ему на встрѣчу вышла дочь. Хоръ утѣшаетъ отца и дочь покориться волѣ Провидѣнія.

Хоръ Какъ тѣнны, судьба, твои законы,
все скрыто отъ глазъ смертныхъ
Радости наши смѣняются печалью
и торжество переходитъ въ сокрушеніе,
подобно тому какъ ночь наступаетъ послѣ дня
Мы, смертные, не знаемъ на землѣ
ни вѣрнаго счастія, ни прочнаго мира.
Да будетъ намъ всегда закономъ:
«Все что ни сбудется — то справедливо.»

3. Концертъ для фортепіано съ оркестромъ. (G—Dur) Op. 45. . . . . *Рубинштейна*
Партію фортепіано исполнитъ самъ авторъ.

4. Финалъ перваго акта неоконченной оперы «Лорелея» . . . . . *Мендельсона-Бартольди*
(Мендельсонъ-Бартольди род. въ Берлинѣ въ 1809 г., умеръ въ Берлинѣ въ 1847 г.)

Афиша первого концерта Русского музыкального общества. 1859.

В кон. 50 — нач. 60-х гг. сложилась группа музыкантов во главе с Балакиревым — «*Могучая кучка*». Члены этой группы (Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Кюи), считавшие себя преемниками и продолжателями Глинки и Даргомыжского, выступали за решительное обновление Р. м. Творческая программа «Могучей кучки» сложилась под влиянием демократических взглядов В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова. Её основополагающими принципами были народность, национальность, правдивость отражения реальной жизни. Характерный для русской культуры 60-х гг. интерес к быту, истории народа и разл. проявлениям его поэтической фантазии определил и осн. тематику творчества композиторов-«кучкистов». В боевом новаторстве «Могучая кучка» сближалась с представителями зап.-европ. муз. романтизма— Г. Берлиозом, Ф. Листом, Р. Шуманом. Свои эстетич. позиции она противопоставляла академич. умеренности взглядов А. Г. Рубинштейна и объединявшейся вокруг него группы деятелей Петерб. консерватории. Однако «кучкисты» допускали односторонний негативизм в отношении к нек-рым явлениям классич. наследства и недооценку проф. муз. образования. В дальнейшем многие из этих крайностей и преувеличений были преодолены и острота разногласий в значит. степени сгладилась. «Могучей кучке» был близок по общей демократич. направленности и глубокой нац. почвенности творчества Чайковский. Но он не разделял крайностей её новаторского радикализма и не примыкал ни к каким муз. группам и кружкам. Чайковского интересовала гл. обр. проблематика, связанная с внутр. душевной жизнью человека. Он с огромной силой отразил в музыке тот «подъём чувства личности, чувства собственного достоинства» (В. И. Ленин), к-рый был вызван реформами 60-х гг. Как и композиторы Балакиревского кружка, он часто обращался к интонационной сфере рус. нар. песни. Но лирико-психологич. складу его творчества была ближе гор. песня, впитавшая элементы чувствительного бытового романса, чем традиционный крестьянский фольклор.

Важнейшее значение в творчестве рус. композиторов 2-й пол. 19 в. сохранял оперный жанр. Развивая традиции Глинки и Даргомыжского, композиторы «Могучей кучки» и Чайковский переосмысливали их, наполняли новым содержанием. Жанр нац. историко-патриотич. оперы, сложившийся в «Иване Сусанине», нашёл своеобразное продолжение в эпической опере Бородина «Князь Игорь» (завершена Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым, 1890), соединяющей монументальную широту, картинность, яркий контраст двух нац. миров с острой жанровой характерностью и драматизмом ситуаций. В операх Мусоргского «Борис Годунов» (1869, 2-я ред. 1872) и «Хованщина» (1872—1880, завершена Римским-Корсаковым, 1883) историч. тематика приобретает социально-критич. звучание; одноврем. с углублением психологич. характеристик широкое развитие получают действенные драм. нар. сцены. Оперное творчество Римского-Корсакова связано в основном с миром нар. сказки, эпоса, поэтически преломлённых древних языческих верований и обрядов. В «весенней сказке» «Снегурочка» (1881), «опере-былине» «Садко» (1896) и др. произв. он воссоздал не только образы и сюжеты, но и стилистику, поэтич. строй соответств. видов нар. творчества. Чайковскому был более близок жанр лирико-психологич. оперы, к к-рому относятся его лучшие оперные произв. — «Евгений Онегин» («лирич. сцены», 1878), «Пиковая дама» (1890). Личная драма находилась в центре внимания композитора даже тогда, когда он обращался к историч. сюжету («Мазепа», 1883). Рус. композиторами был создан и ряд опер комич. или лирико-комедийного жанра на темы из нар. жизни — «Майская ночь» (1878) и «Ночь перед Рождеством» (1895) Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» Мусоргского (1874—80, окончена Кюи, 1915), «Черевички» Чайковского (1885; 1-я ред. — «Кузнец Вакула», 1874).

Не менее значительными были достижения рус. симфонизма. Как метод художеств. обобщения в музыке и отражения действительности в её сложном многообразии, движении и развитии симфонизм стал одним из осн. качеств творч. мышления рус. композиторов. В этом смысле можно говорить о симфоничности мн. рус. опер. Большое место занимают элементы симфонизма в оперном творчестве Римского-Корсакова и Чайковского, являясь иногда основой воплощения драматургич. замысла (напр., «Пиковая дама»).

Среди разл. симф. жанров ведущее место в рус. музыке 2-й пол. 19 в. принадлежало симфонии. Создателями рус. симфонии явились Чайковский и Бородин, в творчестве к-рых представлены два осн. типа рус. нац. симфонизма: лирико-драматический и эпический. Симфонии Чайковского (особенно 4-я, 1877; 5-я, 1888; 6-я, 1893) характеризуются напряжённой конфликтностью развития, страстностью лирич. высказывания. Образы внешнего мира входят в его симф. концепцию либо как нечто враждебное человеку, мешающее достигнуть полноты счастья (образы «рока»), либо как светлый контраст к трагич. душевной смятённости. Бородин, воплотивший в своих симфониях величеств. героич. образы рус. нар. эпоса, тяготел к большей плавности развития и ярким живописным контрастам, не нарушающим общего тона спокойной, уверенной в себе мощи. Широкое развитие в Р. м. получил программный симфонизм. Чайковский, обращаясь к сюжетам трагедийного характера («Ромео и Джульетта», по Шекспиру, 1869; «Франческа да Римини», по Данте, 1876; «Манфред», по Байрону, 1885), ставил в своих программных орк. соч. те же философские проблемы человеческого бытия, к-рые нашли отражение в его зрелых последних симфониях; живописно-изобразит. задачи имели для него второстепенное, подчинённое зна-

чение. Напротив, Римский-Корсаков проявил себя в программном симф. творчестве прежде всего как мастер красочной орк. звукописи, его привлекали образы сказочной фантастики, поэтич. картины природы, полулегендарный опоэтизированный Восток («Антар», по вост. сказке О. И. Сенковского, 1868; «Шехеразада», 1888). Образы нар. рус. фантастики получили своеобразное воплощение в симф. картине Мусоргского «Ночь на Лысой горе» (1867). В симф. поэме Балакирева «Тамара» (по стихотворению М. Ю. Лермонтова, 1882) яркий живописный колорит соединяется с чутким проникновением в интонац. строй музыки народов Закавказья. Жанровый нац. симфонизм, основанный на разработке нар. тем, вслед за «Камаринской» Глинки находит воплощение у Балакирева («Увертюра на темы трёх русских песен», 1858; муз. картина «1000 лет», 1864, 2-я ред. — симф. поэма «Русь», 1887), Римского-Корсакова и др. От Глинки идёт и традиция обращения к муз. материалу др. стран: «Чешская увертюра» Балакирева (1867, 2-я ред. — симф. поэма «В Чехии», 1905), «Итальянское каприччио» Чайковского (1880), «Испанское каприччио» Римского-Корсакова (1887).

В области камерной инстр. музыки основополагающее значение имели 3 струн. квартета (1871, 1874, 1876) и фп. трио «Памяти великого художника» (1882) Чайковского, 2 струн. квартета Бородина (1879, 1881). Нек-рые из них по масштабам замысла и глубине содержания могут быть сопоставлены с выдающимися достижениями отечеств. симфонизма. Рост пианистич. культуры усилил интерес композиторов к фп. музыке. А. Г. Рубинштейн, принёсший мировую славу рус. пианистич. школе, был автором многочисл. и разл. по жанру конц.-виртуозных фп. соч. (5 концертов для фп. с оркестром, этюды и др.). В 60—70-х гг. рус. композиторы создали ряд произв. для фп., соединяющих виртуозный размах с глубокой оригинальностью замысла и ярко выраженным нац. колоритом («Исламей» Балакирева, 1859; «Картинки с выставки» Мусоргского, 1874; 1-й концерт для фп. с оркестром Чайковского, 1875).

Новые тенденции проявились и в камерном вок. творчестве. Чайковский внёс в сферу лирич. романса элементы углублённого психологизма, яркой и сильной драм. выразительности, сохраняя при этом качества непосредств. общительности, простоты и искренности высказывания. У Мусоргского песни и романс часто превращаются в небольшие драм. сценки, в центре к-рых — живой человеческий тип, наделённый реальными бытовыми и психологич. чертами; сатира и юмор сочетаются с глубоким трагизмом. Привычные рамки романса раздвигаются и в творчестве Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова. Разнохарактерные образы (лирич., эпич , нар.-жанровые и пейзажные) воплощены в их вок. соч. с тонким поэтич. чувством и богатством звуковых красок.

Под влиянием «Могучей кучки» и Чайковского сформировалось творчество композиторов, выдвинувшихся в кон. 19 в., — А. К. Глазунова, А. К. Лядова, С. И. Танеева, А. С. Аренского, М. М. Ипполитова-Иванова, Вас. С. Калинникова. В 80-х гг. возник *Беляевский кружок*, возглавлявшийся Римским-Корсаковым и состоявший большей частью из его учеников. Этот кружок был наследником и продолжателем «Могучей кучки», однако в творчестве его молодых представителей принципы «кучкизма» зачастую академизировались. Боевой новаторский пафос Балакиревского кружка сменился у «беляевцев» спокойным движением по уже проложенному пути. У менее одарённых композиторов это выливалось порой в форму откровенного эпигонства. В то же время творчеству ряда композиторов кон. 19—20 вв. были присущи и новые черты. Они внесли значит. вклад в развитие Р. м.

Для Танеева характерны большое внимание к конструктивным элементам музыки, возрастающая роль рационалистич. начала. В своём особом интересе к полифонии как средству достижения единства и законченности муз. композиции, к творчеству И. С. Баха и др. великих мастеров прошлого он сближался с тенденциями *неоклассицизма*. Эти же тенденции частично проявились и у Глазунова. Изящный миниатюрист Лядов отразил характерное для нек-рых художеств. течений рубежа 19—20 вв. стремление к уходу в мир идеально чистых, эстетизированных образов и переживаний. Обращаясь к нар. песне в поисках здоровой ясности, красоты и цельности мироощущения, он воплощал темы нар.-бытового и сказочного характера в благородно утончённой, рафинированной форме, отшлифованной до мельчайших деталей.

«Властителями музыкальных дум» рус. общества в нач. 20 в. становятся А. Н. Скрябин и С. В. Рахманинов. Благодаря приподнятому, беспокойному пафосу, их творчество было особенно близко широким обществ. кругам в период напряжённого ожидания близящихся перемен накануне первой рус. Революции 1905—07. Вместе с тем творч. облик Рахманинова и Скрябина во многом различен. Скрябин, соприкасающийся в истоках творчества с романтич. традициями, эволюционировал затем к символизму, предвосхитив нек-рые из новых течений сер. 20 в. Отд. элементы его стиля родственны импрессионизму и экспрессионизму. Стилистич. строй музыки Рахманинова более традиционен, в нём отчётливее прослеживаются связи с рус. муз. наследием 19 в. Рахманинов менее субъективен и утончен, чем Скрябин; в его произв. воплощение внутр. душевных состояний обычно соединяется с картинами внешнего мира, поэзией рус. природы или эпич. образами нац. прошлого.

Общие изменения в рус. художеств. культуре нач. 20 в. сказались также на соотношении разл. жанров муз. творчества. Опера, находившаяся в центре внимания большинства рус. композиторов середины и 2-й пол. 19 в., утрачивает главенствующее значение. Поздние оперы Римского-Корсакова («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», 1904; «Золотой петушок», 1907), в к-рых композитор, не отходя от коренных нац.-реалистич. основ своего творчества, выдвинул новые задачи идейно-нравств. и стилистич. порядка, завершили блестящий период рус. оперной классики. Из выдающихся композиторов более молодого поколения интерес к оперному жанру проявляли только Танеев и Рахманинов. Но их немногочисл. оперы («Орестея» Танеева, 1894; «Алеко», 1892, «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини», обе 1904, Рахманинова) при несомненных художеств. достоинствах остались всё же эпизодич. явлениями.

В области симфонизма крупной формы традиции Бородина и Чайковского продолжил Глазунов — автор 8 монументальных симфоний (8-я написана в 1905—06). В 1-е десятилетие 20 в. появились также 3 симфонии Скрябина (3-я симфония — «Божественная поэма», 1904) и 2-я симфония Рахманинова (1907). В последующий период жанр симфонии уступил место одночастной симф. поэме («Поэма экстаза», 1907, «Прометей», 1910, Скрябина), сюите или характеристич. орк. миниатюре.

Одноврем. возросла роль камерных инстр. жанров. Глубиной философской мысли и высоким мастерством отличаются инстр. ансамбли Танеева (6 струн. квартетов, 1890—1905; монументальный фп. квинтет, 1911, и др.). Струн. квартет занимал важное место в творчестве Глазунова и нек-рых др. композиторов. Особенно высокого расцвета достигла фп. музыка. Наряду с Рахманиновым и Скрябиным выдвигается Н. К. Метнер как крупный мастер фп. письма. Одним из важнейших фп. жанров становится соната. Традиции романтич. сонатности, угасающие на Западе после Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа и И. Брамса, возродились в новом качестве у Скрябина и Метнера. В сонатах Метнера преобладает лирико-повествоват. тон, для Скрябина соната становится формой воплощения сложных и глубоких философско-поэтич. замыслов. Скрябин трансформировал также разл. типы романтич. фп. миниатюры. У Рахманинова традиции листовского пышно-декоративного пианизма сочетаются с широкой лирич. распевностью типично рус. склада. Характерные черты его фп. письма получили наиболее полное выражение в концертах для фп. с оркестром. Симфонизируя конц. жанр, Рахманинов обогатил его элементами лирич. поэмности, подчёркивал монологич. начало. Существен вклад в рус. фп. лит-ру С. М. Ляпунова, перенёсшего в сферу блестящего виртуозного пианизма образы нар.-жанрового и эпич. характера, близкие творчеству композиторов «Могучей кучки».

Разнообразием тенденций характеризуется камерное вок. творчество рубежа 19 и 20 вв. Традиция демократически-общительной лирики Чайковского нашла продолжение у Рахманинова, романсы к-рого пользовались широкой популярностью благодаря непосредственности эмоционального высказывания, поэтичности строя чувств. У композиторов менее яркого дарования (А. Т. Гречанинов, отчасти Р. М. Глиэр и др.) эта открытость чувства порой превращалась в поверхностную салонную чувствительность или награнный мелодраматизм. С др. стороны, проявляется склонность к известной академич. замкнутости или рафинированному эстетству. Отчасти уже у Танеева и в большей степени у Метнера жанр романса интеллектуализировался, приобрёл черты сдержанной созерцат. самоуглублённости. Увлечение экзотич. стилизациями, уход в мир утончённого поэтич. вымысла характерны для нек-рых романсов С. Н. Василенко, Н. Н. Черепнина и др.

Произв. большой художеств. ценности были созданы в области хор. и вок.-симф. музыки. Танеев в монумент. кантатах «Иоанн Дамаскин» (1884) и «По прочтении псалма» (1915) возродил традиции возвышенного философского иск-ва Баха и Генделя. Полифонич. мастерство, проявляющееся в этих произв., характерно также для его хоров a cappella. Иной круг образов получил отражение в кантате Рахманинова «Весна» (1902), соединяющей тонкую пейзажно-орк. звукопись с элементами оперно-драм. порядка, и в его поэме «Колокола» (1913) — трагич. повествовании о человеческой жизни, образы к-рого вырастают до грандиозных космич. символов. А. Д. Кастальский стремился обновить и реформировать рус. культовое пение, сочетая интонации знаменного распева с приёмами нар. хор. многоголосия. Этот же путь избрал Рахманинов во «Всенощной» (1915) — одной из вершин хор. иск-ва a cappella 20 в. Много работал в области хор. музыки (как церк., так и светской) Гречанинов, в ряде его хоров использованы нар. тексты и мелодии.

Кон. 19 — нач. 20 вв. — период яркого расцвета рус. муз.-исполнит. иск-ва. В оперном т-ре выдвинулись артисты огромной силы дарования и высочайшей художеств. культуры — Ф. И. Шаляпин, А. В. Неждановa, Л. В. Собинов, И. В. Ершов. Соединяя совершенное вок. мастерство с глубоким проникновением в образ, они способствовали правдивому раскрытию на сцене величайших созданий рус. оперной классики. Мировое значение рус. пианистич. школы вслед за А. Г. и Н. Г. Рубинштейнами утверждали А. Н. Есипова и особенно Рахманинов, «равный величайшим, но только с русскою душой», по отзыву совр. ему критика. Л. С. Ауэр (профессор Петерб. консерватории в течение неск. десятилетий) был создателем крупнейшей скр. школы 20 в. Тонкая артистич. индивидуальность отличала виолончелистов А. А. Брандукова и А. В. Вержбиловича. Большую роль в поднятии уровня симф. и оперной культуры сыграли дирижёры Э. Ф. Направник, В. И. Сафонов, А. И. Зилоти, С. А. Кусевицкий, Рахманинов.

Одним из важных факторов развития Р. м. являлась передовая муз.-критич. мысль. Активно участвуя во всех событиях муз. жизни, она прокладывала путь к признанию отечеств. муз. творчества. Вопрос об идейно-эстетич. основах рус. нац. школы в музыке, поднятый в 30—40-х гг. 19 в. в связи с появлением зрелых произв. Глинки, продолжал стоять в центре внимания муз. критики и во 2-й пол. 19 в. В 50—60-х гг. развернулась муз.-критич. деятельность В. В. Стасова, А. Н. Серова. Несмотря на порой значит. разногласия и расхождения в оценке отд. явлений, оба критика отстаивали самостоят. путь развития Р. м. на основе традиций Глинки, выступали с решительным осуждением проявлявшегося реакц. кругами пренебрежит. отношения к отечеств. иск-ву, находили в жизни рус. народа, в его песнях и поэтич. преданиях богатый источник для создания новых образов и форм художеств. выражения. Стасов был идейным вдохновителем «Могучей кучки» и горячим пропагандистом её творчества. С позиций этой же группы выступал в печати Кюи. Утверждению прогрессивных эстетич. принципов рус. муз. школы способствовали печатные выступления Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова. Одним из видных представителей рус. муз. критики 19 в. был Г. А. Ларош; несмотря на противоречивость эстетич. взглядов, он глубоко и верно оценил историч. значение Глинки, внёс ценный вклад в истолкование творчества Чайковского, в разработку вопросов муз. образования в России. Положительное пропагандистское и муз.-просвет. значение имела деятельность критиков, выдвинувшихся в кон. 19 — нач. 20 вв., — Н. Д. Кашкина, С. Н. Кругликова, Ю. Д. Энгеля, хотя их работы не содержали существенно новых идей. Для них было характерно высокое уважение к традиции, к наследию классиков рус. музыки, служившее им мерой художеств. оценки. К 1-му десятилетию 20 в. относится начало деятельности муз. критика В. Г. Каратыгина. Талантливый и темпераментный поборник нового в иск-ве, он одним из первых сумел оценить значение Скрябина, молодого С. С. Прокофьева, много сделал для пропаганды в русской печати новых течений зарубежной музыки начала 20 в. Вместе с тем ему были свойственны нек-рый идейный индифферентизм и субъективность оценок.

В период между двумя революциями (1907—17) зарождаются многие явления и тенденции, полностью развившиеся уже в условиях сов. гос-ва. Ок. 1910 появились новые творч. течения, представители к-рых отвергали патетику скрябинско-рахманинского типа и стремились к конструктивно более ясному, уравновешенному иск-ву, лишённому эмоц. надрыва. Среди композиторов молодого поколения особенно выделялись И. Ф. Стравинский и Прокофьев, старавшиеся противопоставить гипертрофированному эмоционализму позднеромантич. иск-ва и хрупкой утончённости модернистских течений здоровую простоту, силу, энергию ритма. В предоктябрьское десятилетие начался творч. путь выдающегося деятеля сов. муз. культуры Н. Я. Мясковского — продолжателя высоких традиций рус. класcич. симфонизма. В то же время в разл. областях муз. жизни отчётливо проявлялись признаки назревающего кризиса. Мн. композиторы не смогли остаться в стороне от ущербных идей, нашедших благодарную почву в настроениях рус. интеллигенции после поражения Революции 1905—07. Эти тенденции проявлялись в отходе от больших социально значит. тем, субъективной замкнутости творчества, увлечении далёкими от жизни эстетическими образами, склонности к пессимизму и мистике. Под влиянием идеалистич. философских течений возникла «мистериальная» концепция иск-ва, нашедшая отражение в позднем периоде творчества Скрябина. Утопич. идея некоего «вселенского действа» — «мистерии», в котором музыка проявляет свои магич. свойства, определила образный строй и стилистику его произв. 1910-х гг.

ДЕКРЕТ О МОСКОВСКОЙ И ПЕТРОГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРІЯХ.

Совѣт Народных Комиссаров постановляет:

Петроградская и Московская консерваторіи переходят в вѣдѣніе Народнаго Комиссаріата по Просвѣщенію на равных со всѣми высшими заведеніями правах с уничтоженіем их зависимости от русскаго музыкальнаго общества. Все имущество и инвентарь этих консерваторій, необходимые и приспособленные для цѣлей Государственнаго Музыкальнаго Строительства об'является народной государственной собственностью.

Предсѣдатель Совѣта Народных Комиссаров В. Ульянов (Ленин).

Народный Комиссар по Просвѣщенію А. Луначарскій.

Управляющій Дѣлами Совѣта Народных Комиссаров Вл. Бонч-Бруевич.

Москва, 12 іюля, 1918 г.

Декрет Совета Народных Комиссаров от 12 июля 1918.

Победа Окт. революции 1917 вызвала коренные перемены в общем строе муз. жизни, выдвинула новые задачи перед всеми деятелями иск-ва. Р. м. как наиболее зрелая и развитая заняла ведущее положение в многонац. муз. культуре СССР (см. *Советская музыка*). Историч. опыт Р. м., её творч. достижения и прогрессивные идейно-художеств. принципы имели большое значение для сов. муз. иск-ва в целом. Они способствовали ускоренному развитию проф. муз. форм у народов, лишённых в прошлом возможности свободно развивать свою нац. культуру вследствие великодержавно-шовинистич. политики царского правительства.

Большинство рус. музыкантов с первых же дней установления Сов. власти активно включились в работу по муз. просвещению широких трудящихся масс. Важную роль в строительстве сов. муз. культуры сыграла деятельность рус. композиторов старшего поколения — Глазунова, Ипполитова-Иванова, Кастальского, Глиэра, Василенко, А. Ф. Гедике, М. Ф. Гнесина, исполнителей и педагогов — К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, Л. В. Николаева, критиков и музыковедов — Каратыгина, А. В. Оссовского, Б. В. Асафьева, Б. Л. Яворского, М. В. Иванова-Борецкого и др.

Революция, выдвинув новые идеи и образы, открыла такие источники обновления муз. языка, как боевая пролетарская революц. песня, получившая массовое распространение после Окт. революции, и богатый песенный фольклор Гражд. войны 1918—20. Обращение композиторов к этим источникам в разл. жанрах муз. творчества вплоть до оперы и симфонии было вполне закономерным и оправданным, хотя механич. цитатное использование революц. песен не могло привести к созданию законченного и впечатляющего художеств. образа. С др. стороны, перед сов. композиторами в 20-х гг. возникла необходимость определить своё отношение к новым течениям заруб. музыки, сформировавшимся после 1-й мировой войны 1914—18. На почве того или др. решения этих вопросов складывались разл. группировки, выдвигавшие свою, часто одностороннюю и ошибочную программу. Наиболее резко противостояли друг другу установки *Российской ассоциации пролетарских музыкантов* (РАПМ) и *Ассоциации современной музыки* (АСМ). РАПМ в известной мере способствовала развитию массовой муз. культуры, но вместе с тем повторяла ми. ошибки Пролеткульта в отношении к классич. наследству, недооценивала значение проф. мастерства, страдала вульгарным социологизмом и упрощенчеством в решении теоретич. вопросов. АСМ, объединявшая многочисл. группу композиторов разл. стилистич. ориентации, не имела чётко сформулированной идейно-художеств. программы. Заслуга этой организации состояла гл. обр. в пропаганде новых явлений сов. и заруб. музыки. Но при этом в её среде порой проявлялись аполитичность, некритич. отношение к модернистским течениям. К нач. 30-х гг. обе организации изжили себя, потеряв почву в сов. муз. действительности. Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 «О перестройке литературно-художественных организаций» был создан Союз сов. композиторов (см. *Союз композиторов СССР*), перед к-рым выдвигалась задача объединения всех творч. муз. работников, стоящих на платформе Сов. власти.

Тематика революц. лет нашла отражение прежде всего в песенно-хор. творчестве. В нач. 20-х гг. группа композиторов, работавших в области массовых жанров (Д. С. Васильев-Буглай, К. А. Корчмарёв, М. П. Красев, Г. Г. Лобачёв и др.), объединилась вокруг Агитотдела Музсектора Госиздата. «Агитмузыка» удовлетворяла потребности самодеят. коллективов и клубной эстрады в политически актуальном репертуаре. Однако её художеств. уровень был в целом невысок, мн. произв. страдали схематизмом, стандартностью приёмов. В этот период выдвинулся как автор крупных хор. композиций на революц. темы Кастальский, произв. к-рого, однако, при плакатной броскости и мастерстве фактуры не обладали достаточной мелодич. яркостью. Свежую струю в развитие массовых песенно-хор. жанров внесли во 2-й пол. 20-х гг. нек-рые из композиторов, входивших в состав *«Проколла»*: А. А. Давиденко, М. В. Коваль, В. А. Белый, Б. С. Шехтер, Н. К. Чемберджи. Среди них особенно выделялся Давиденко как художник самобытной творч. индивидуальности, своеобразный мастер хор. письма. Белый и Коваль внесли новые образы в жанр сольной песни с сопровождением. Много внимания уделялось обработкам нар. песен (интересные образцы создали Кастальский, Васильев-Буглай, Лобачёв, А. В. Александров, А. Ф. Пащенко — для хора, Гедике, Василенко — для голоса с сопр.).

В крупных симф. формах композиторы стремились осмыслить и обобщить значение происшедших историч. перемен. Основоположником рус. сов. симфонизма явился Мясковский. Переломное значение в его творчестве (это отмечал сам композитор) имела 5-я симфония (1918), в к-рой он впервые обратился к образам из нар. жизни. В его 6-й симфонии (1923) с большой силой воплощены образы стихийного революц. подъёма нар. масс, резко контрастирующие с трагизмом личных переживаний художника. В известной мере к концепции этого произв., говорящей о приятии композитором нового жизненного строя, близка 2-я симфония Щербачёва (с певцами-солистами и хором, сл. А. А. Блока, 1925). Традиции эпич. симфонизма получили новое преломление в симфонии Ю. А. Шапорина (1932), к-рая примечательна как опыт введения в симф. жанр песен Гражданской войны. Ярким событием было появление 1-й симфонии Д. Д. Шостаковича (1925), содержащей уже многие черты, присущие его зрелому симф. творчеству. Тема революции стала основой его 2-й и 3-й симфоний (1927, 1929). Ипполитовым-Ивановым, Глиэром, Василенко и др. композиторами был создан ряд образцов жанрового симфонизма (сюиты, увертюры) на материале многонац. фольклора народов СССР.

Менее значительны творч. достижения 20-х гг. в области камерных жанров. Здесь ещё не были преодолены субъективистские и консервативно-академич. тенденции дореволюц. лет. В фп. творчестве господствовало

односторонне воспринятое влияние поздних соч. Скрябина (напр., сонаты С. Е. Фейнберга с их сложной туманной символикой и громоздкостью фактуры). Некоторые из молодых композиторов (Л. А. Половинкин и др.) отдали дань увлечению формальным экспериментаторством. Более жизнеспособными оказались фп. сонаты А. Н. Александрова с их светлой романтич. окраской, тонкостью и изяществом фактуры.

К сер. 20-х гг. относятся первые опыты создания опер на сов. или историко-революц. тематику. Из-за схематизма образов и недостаточной художеств. яркости музыки ни одна из этих опер не удержалась на сцене, хотя в нек-рых из них («Орлиный бунт» Пащенко, 1925; «Лёд и сталь» В. М. Дешевова, 1930; «Северный ветер» Л. К. Книппера, 1930) были интересные драматургич. и муз. находки. Особое место в оперном творчестве того времени занимает гротескно-сатирич. опера Шостаковича «Нос» (по повести Н. В. Гоголя, 1928) — смелый новаторский эксперимент молодого композитора. Совр. революц. тематика начинала проникать и в балетный жанр. Репертуарным стал балет «Красный мак» («Красный цветок») Глиэра (1927, 2-я ред. 1949).

Важное место в сов. муз. жизни 20-х гг. занимало творчество Прокофьева, к-рый жил в это время за рубежом. Волевой, жизнеутверждающий тонус его музыки воспринимался часто как выражение духа революц. энергии. С сер. 20-х гг. воздействие Прокофьева оттеснило влияние Скрябина, творчество к-рого отвечало приподнятому романтич. настроению первых послереволюц. лет. Крупными событиями были сов. премьеры оперы «Любовь к трём апельсинам» (1926, Ленинград; 1927, Москва), 3-го концерта для фп. с оркестром и др. произв. Прокофьева.

К 30-м гг. композиторы достигли значит. успехов в укреплении связи творчества с жизнью и овладении новым строем образов сов. действительности. Большое значение для развития музыки имело теоретич. осознание метода социалистич. реализма как ведущего метода сов. иск-ва. Наиболее выдающиеся произв. 30-х гг. позволяют говорить о рождении сов. муз. классики.

Всенар. популярность завоевали лучшие из песен, созданных в эти годы. Композиторы использовали новые средства мелодич. выразительности, строй интонаций, коренившийся в самой жизни, в разл. сторонах массового муз. быта. Наряду с темой Гражданской войны в песенном творчестве находили отражение и успехи социалистич. строительства, темы труда, сов. патриотизма, готовности к защите своего отечества. Разнообразны жанры сов. песни 30-х гг.: боевая походная, торжественно-гимнич., песня-баллада, бодрая, оживлённая песня-марш, лирическая, шуточная. Ведущими мастерами песенного творчества этих лет являются И. О. Дунаевский, А. В. Александров, В. Г. Захаров, М. И. Блантер. Популярными стали также мн. песни Дм. Я. и Дан. Я. Покрассов, К. Я. Листова, Белого, яркие образцы были созданы Шостаковичем («Песня о встречном»), Книппером («Полюшко»).

В 1934 была пост. опера Шостаковича «Катерина Измайлова» («Леди Макбет Мценского уезда») — произв. большой драм. и социально-обличит. силы, соединяющее смелое новаторство с глубоко индивидуальным преломлением традиций рус. оперной классики. Но широко исполняться она стала двумя десятилетиями позже (новая ред. 1962), а в те годы в результате безосновательного обвинения в формализме она была вскоре снята со сцены. Необъективная оценка «Катерины Измайловой», отразившая догматич. тенденции в художеств. критике, серьёзно нарушила общую перспективу развития сов. оперы в 30-х гг. Свежестью муз. языка, выразит. песенными эпизодами, близкими по своему интонац. строю сов. массовой песне, отличалась опера И. И. Дзержинского «Тихий Дон» (1935), не лишённая, однако, существ. драматургич. и композиционно-технологич. недостатков. Те же недочёты присущи ряду т. н. «песенных» опер 2-й пол. 30-х гг., уступавших «Тихому Дону» и в смысле мелодич. яркости. Песенно-мелодич. начало преобладает также в опере Т. Н. Хренникова «В бурю» (1939, 2-я ред. 1952), но в ней проявилось драматургич. чутьё композитора, умение создавать правдивые и рельефные характеристики действующих лиц. Тема борьбы за победу сов. строя получила сильное и яркое выражение в опере Прокофьева «Семён Котко» (1939), отличающейся богатством и разнообразием муз.-драматургич. средств, мастерской лепкой характеров. Мн. композиторы обращались к сюжетам из классич. рус. и мировой лит-ры. В опере Кабалевского «Кола Брюньон» («Мастер из Кламси», 1938, 2-я ред. 1968) с тонким художеств. тактом воплощены образы одноим. повести Р. Роллана. В 1940 Прокофьев написал оперу «Обручение в монастыре» («Дуэнья», по Р. Б. Шеридану, пост. 1946), сочетающую комедийную остроту, блеск и живость действия со светлым лиризмом.



Сцена из балета «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Большой театр СССР. Москва. 1950-е гг.

В области балета овладению новыми темами и образами, обогащению его форм и жанров способствовала плодотворная композиторская деятельность Асафьева. В его балете «Пламя Парижа» (1932) впервые с подлинным размахом был показан образ восставшего революц. народа, основой драматургии стали развёрнутые действенные массовые сцены. В «пушкинских» балетах Асафьева — «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Кавказский пленник» (1938) центр. место занимает лирич. драма. Героич. линия балета «Пламя Парижа» была продолжена А. А. Крейном в «Лауренсии» (по пьесе Лопе де Вега «Овечий источник», 1937). Одной из вершин сов. муз.-театр. иск-ва явился балет Прокофьева «Ромео и Джульетта» (1936, пост. 1940, Ленинград), в к-ром образы шекспировской трагедии переданы с огромной выразит. силой и в то же время с необычайной пластичностью, остротой и точностью муз. рисунка.

К 30-м гг. относятся первые удачи в жанре оперетты, обновление к-рого происходило на песенной основе. Песня служит гл. средством характеристики образов сов. людей и обрисовки совр. быта в оперettах «Золотая долина» Дунаевского (1938) и «Свадьба в Малиновке» Б. А. Александрова (1937).

Наиболее значительны достижения симф. музыки тех лет. В лучших произв. композиторам удалось воплотить богатый духовный мир современника — борца и созидателя новой жизни, сложные коллизии окружающей действительности, проистекающие из непримиримого антагонизма двух миров. Ведущим

мастером сов. симфонизма в этот период становится Шостакович. В его симфониях 30-х гг. (4—6-я, 1936—39) глубина философской мысли большого зрелого художника соединяется с острой эмоциональной впечатлительностью и чутким восприятием жизненных противоречий. Этим определяется драм. конфликтность музыки Шостаковича, присущая ей сила и напряжённость экспрессии. Одно из наиболее совершенных по богатству содержания и классич. законченности формы его произв. — 5-я симфония (1937), появление к-рой было воспринято общественностью как праздник сов. иск-ва. Интенсивно развивалось в 30-х гг. симф. творчество Мясковского. Претерпевая внутр. эволюцию, оно становилось более ясным и цельным по своему эмоциональному строю. В поисках путей сближения с совр. действительностью композитор иногда прибегал к программности. Если попытка отразить процесс социалистич. переустройства деревни в его 12-й симфонии (1932) оказалась не во всём удавшейся, то в дальнейшем Мясковский нашёл правдивые средства для воплощения образов современности. Одно из значительных его произв. этих лет — 16-я симфония (1936), навеянная героизмом сов. лётчиков. В творчестве Мясковского возросло значение нар.-жанровых элементов, многие темы его соч. приобрели широко распевный характер. Песенностью типично рус. склада пронизана элегическая 21-я симфония (1940). О разнообразии творч. исканий в симф. музыке свидетельствуют такие произв., как 4-я («Ижорская») симфония Щербачёва (1935), в к-рой композитор стремился отразить этапы революц. истории Ижорского завода, 2-я (1934) и 3-я («Реквием памяти Ленина», 1933) симфонии Кабалевского, 3-я симфония В. Я. Шебалина (1934), связанная по материалу с музыкой к пьесе И. Л. Сельвинского «Командарм-2». Интересный, хотя в целом и не приведший к убедит. художеств. результату, опыт введения массовой песни в крупную симф. форму представляют 3-я («Поэма о бойце-комсомольце», 1932) и 4-я («Дальневосточная», 1933; 2-я ред. 1965) симфонии Книппера. Широкое распространение получили произв. сюитного типа, построенные на материале музыки народов СССР («Туркмения» Б. С. Шехтера, 1932; «Марийская сюита» Н. П. Ракова, 1931, и др.). Значительными были достижения в жанре инстр. концерта с оркестром. Выделяются 1-й фп. концерт Шостаковича (1933), 2-й скр. концерт Прокофьева (1935).

Одно из знаменательных явлений этого периода — возрастающий интерес к жанрам оратории и кантаты. В крупных, монументальных вок.-симф. формах композиторы стремились воплотить темы высокого общенар., гражданского звучания. Смелость и оригинальность замысла отличают кантату «К 20-летию Октября» Прокофьева (1937). Обращаясь к текстам классиков марксизма-ленинизма, композитор передаёт средствами монументального фрескового письма образы революц. борьбы рабочего класса и победы социализма в СССР. С огромным живописным мастерством, драматизмом и проникновением в склад рус. нар. песенности воссозданы образы героич. рус. прошлого в его кантате «Александр Невский» (по музыке к одноим. фильму, 1938). Песенность является также основой его кантаты «Здравица» (1939). Ист.-патриотич. тематика получила яркое отражение в симфонии-кантате Шапорина «На поле Куликовом» (1939). При целостности симф. замысла этому произв. присущи известные черты оперности. Элементы оперно-драматургич. плана свойственны и оратории Коваля «Емельян Пугачёв» (1939, впоследствии послужила основой для оперы того же названия, 1942).

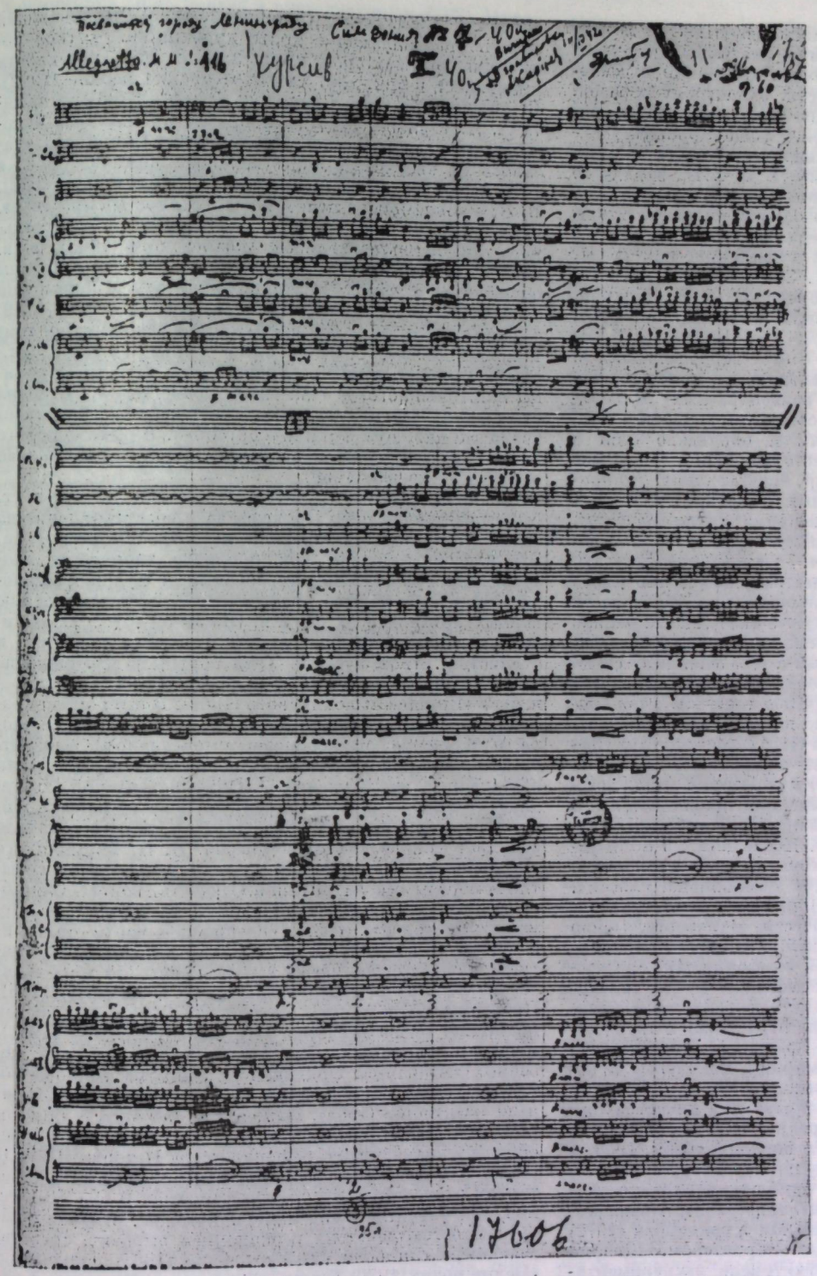
Заметные сдвиги происходят в 30-х гг. в камерной музыке, к-рая сближается с симф. жанрами, обновляется стилистически и по строю своих образов. Одним из выдающихся достижений сов. камерно-инстр. творчества является фп. квинтет Шостаковича (1940), отличающийся глубиной мысли и строгой классичностью построения. В квартетах Мясковского и Шебалина высокая культура и мастерство сочетаются с ясно выраженным нац. характером музыки. Камерная вок. лирика приобретает черты непосредств. общительности, простоты и искренности выражения. К лучшему в этой области принадлежат циклы романсов Шапорина на сл. Пушкина и Блока, Мясковского на сл. Лермонтова, романсы А. Н. Александрова, Ю. Н. Кочурова, Шебалина, начинавшего свой творческий путь Г. В. Свиридова.

Великая Отечеств. война 1941—45 поставила перед иск-вом новые задачи — отразить героизм борьбы сов. народа против фашистских захватчиков и способствовать мобилизации всех сил для достижения победы. Эту роль выполняла прежде всего песня. Мужественная решимость и отвага народа, поднявшегося на защиту отечества, воплощены в сурово-торжеств. интонациях песни А. В. Александрова «Священная война» (1941). Ряд боевых песен был создан А. Г. Новиковым, Белым, Б. А. Мокроусовым. Вместе с тем расцвела песенная лирика, связанная с темами боевой дружбы, верности, любви к родному дому и близким. Этот круг чувств с особенной теплотой и задушевностью передал в своих песнях В. П. Соловьёв-Седой. Широкой популярностью пользовались нек-рые из песен Захарова, Хренникова, Блантера, С. А. Каца, М. Г. Фрадкина.

Всенародный патриотич. подъём воен. лет и напряжение жестокой схватки между силами прогресса, гуманизма и всё уничтожающим на своём пути фашизмом были воплощены в ряде произв. крупной формы. Замечат. памятником этого времени осталась 7-я симфония Шостаковича (1941), к-рая звучала в годы войны во мн. странах мира как мощный призыв к отпору фашистской агрессии и защите ценностей человеческой культуры. Произв. огромной выразит. силы является и его 8-я симфония (1943), в к-рой запечатлены преим. трагич. стороны войны, переданы гнев и боль художника-гуманиста, вызванные кровавыми зверствами и разрушениями. Иная трактовка воен. темы дана в героико-эпич. 5-й симфонии Прокофьева (1944), по образному строю и стилистике перекликающейся с «Александром Невским». Образы и настроения, вызванные событиями Великой Отечеств. войны, по-разному отражены в симфониях Мясковского (22—24-я, 1941—43), 2-й симфонии («Родина») Г. Н. Попова (1943), 2-й симфонии Хренникова (1942) и др. Среди вок.-симф. произв., посвящённых этой теме, выделяются оратория Шапорина «Сказание о битве за русскую землю» (1944), драм. кантата Прокофьева «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» (1943), сурово-сдержанная и сосредоточенная поэма-кантата Мясковского «Киров с нами» (1942), орк.-хор. сюита Кабалевского «Народные мстители» (1942). Менее удачными оказались попытки воспроизвести события войны в опере (ни одна не удержалась на сцене).

Атмосфера воен. лет нашла отражение и в камерном инстр. творчестве. Иногда это подчёркнуто программным заголовком (напр., трио «Памяти наших погибших детей» Гнесина, 1943). Одно из наиболее значит. произв. этого периода в области камерной музыки — фп. трио Шостаковича (1944), образный строй к-рого во многом близок его 8-й симфонии. Во 2-м струн. квартете Прокофьева (на мелодии народов Сев. Кавказа, 1942) и 5-м квартете Шебалина (на слав. темы, 1942) обращение к разнонациональному фольклору отражает идею дружбы народов. На темы рус. нар. песен написан цикл 24 прелюдий для фп. Кабалевского (1945). Выдающимся достижением сов. фп. музыки являются 6—8-я сонаты Прокофьева (1940—44), отличающиеся глубиной мысли и смелостью художеств. средств.

Тема всенар. подвига в борьбе с фашизмом сохранила значение одной из кардинальных в сов. иск-ве послевоенных лет. Непосредств. отзвуки войны ощущаются в 6-й симфонии Прокофьева (1947), 5-й («Русской») симфонии Щербачёва (1948, 2-я ред. 1950), операх «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева (1948), «Семья Тараса» Кабалевского (1947, 2-я ред. 1950). С течением времени менялся подход к воен. теме, в ней открывались новые аспекты. Так, в 10-й симфонии Шостаковича (1953) образы войны возникают на фоне общего лирически самоуглублённого тона музыки как напоминание о том, чего нельзя забыть. Музыканты активно участвовали в широко развернувшемся после окончания войны движении за мир. Этой теме посв. ряд песен и произв. ораториально-кантатного жанра (среди последних наиболее значительна оратория Прокофьева «На страже мира», 1950). С ней связана и оперетта Дунаевского «Вольный ветер» (1947). Усилилось внимание к проблемам этич. порядка, остро встал вопрос о долге личности перед народом и обществом, об ответственности каждого человека за судьбы мира. Эта проблематика характерна для ряда камерных инстр. соч. Шостаковича (4-й и 5-й квартеты, 1949, 1952) и др. композиторов. Сосредоточенное лирич. раздумье отличает 27-ю симфонию Мясковского (1950) и 7-ю симфонию Прокофьева (1952) — произв., завершающие творч. путь двух больших художников.



Д. Д. Шостакович. 7-я симфония, 1-я часть. Страница партитуры. Автограф.

В свете грандиозных событий, потрясших весь мир, возникла потребность по-новому осмыслить прошлое своего народа. В послевоенные годы окончательно сложилась концепция оперы Прокофьева «Война и мир», первоначальный вариант которой появился в годы войны (1943, 2-я ред. 1946, окончат. ред. 1952). Это монументальное муз.-сценич. полотно объединяет величеств. нар. эпопею с интимной лирич. драмой. В нач. 50-х гг. пост. опера Шапорина «Декабристы» (1953), создававшаяся на протяжении многих лет. В лирико-комедийной опере Шебалина «Укрощение строптивой» (1955) и в балетах Прокофьева воспеваются доброта и нежность, всепобеждающая сила любви, поэзия творч. труда. Одним из значит. явлений сов. муз. т-ра был балет Глиэра «Медный всадник» (1949), в к-ром личная драма героев показана на широком историч. фоне.

Наряду с крупными и несомненными достижениями в муз. творчестве послевоенных лет наблюдались и некоторые отрицат. явления. Усиление догматич. тенденций приводило к ограничению тематики творчества и способов художеств. воплощения, поверхностному и упрощённому решению важных тем. В результате смещения эстетич. оценок нек-рые значит. и яркие новаторские произв. подверглись несправедливо резкой субъективистской критике. Создавшееся положение

было исправлено постановлением ЦК КПСС от 28 мая 1958. Этот документ помог муз. деятелям избавиться от проявившихся в ряде произв. тенденций к декларативности, внешней парадности, схематизму образов.

Преодоление догматич. ошибок способствовало активизации творч. исканий, более разностороннему охвату явлений совр. действительности, обогащению форм и выразит. средств сов. музыки. В 50-х гг. наряду со старшими мастерами, продолжавшими активно работать, значит. вклад в рус. сов. музыку внесли композиторы более молодого поколения. Среди них были и такие уже сложившиеся к тому времени художники, как Н. И. Пейко, М. С. Вайнберг, В. Н. Салманов, и молодёжь, делавшая первые шаги в творчестве: Р. К. Щедрин, Б. А. Чайковский, А. Я. Эшпай, А. П. Петров, В. А. Гаврилин, С. М. Слонимский, Л. А. Пригожин, Б. И. Тищенко, Ю. М. Буцко и др. В этот период приобрели большую остроту вопросы, связанные с поисками нового муз. языка. Обилие разнообразных экспериментов — характерная черта сов. музыки 50—60-х гг. Не всё оказалось плодотворным и оправдало себя в дальнейшем. Порой имело место некритич. увлечение формальными «новациями» совр. авангардизма, что приводило к созданию надуманных и нежизнеспособных произв. Но в целом творч. искания имели положит. значение, стимулируя инициативу композиторов и помогая по-новому решать задачи, выдвигаемые жизнью.

Во всех жанрах муз. творчества было создано много интересных и значительных произведений. В области симф. музыки 50—60-х гг. ведущее значение сохраняло творчество Шостаковича. Стремление придать образам инстр. музыки более конкретный и определённый в смысловом отношении характер побудило композитора использовать в 11-й симфонии («1905 год», 1957) подлинные мелодии старых революц. песен. Ленинской теме посвящена его 12-я симфония («1917 год», 1961). Введение хора и певцов-солистов приближает его 13-ю и 14-ю симфонии (1962 и 1969) к оратории или вок.-симф. сюите. Аналогичные тенденции проявляются и в творчестве др. композиторов (напр., 8-я симфония «Цветы Польши» Вайнберга, 1964). Последняя, 15-я симфония Шостаковича (1971) вновь продемонстрировала богатые возможности «чистого» симфонизма классич. типа. Традиции симфонизма Прокофьева и Шостаковича нашли продолжение в творчестве Вайнберга, Пейко (3-я и 4-я симфонии, 1957 и 1965), Салманова (2-я симфония, 1959), Хренникова (3-я симфония, 1974). Своеобразно развивает их во 2-й симфонии Б. А. Чайковский (1962). Поиски новых средств выражения и принципов организации симф. цикла отразились в творчестве Щедрина (2-я симфония «25 прелюдий для оркестра», 1965), Тищенко (3-я и 4-я симфонии, 1970—74). К области популярной симф. музыки относятся «Озорные частушки» Щедрина (1963), концерт для оркестра Эшпая (1967). По-новому трактован конц. жанр в двух концертах Шостаковича (во 2-м виолончельном, 1966, и 2-м скрипичном, 1967), к-рые по характеру образов и масштабности их воплощения приближаются к его симфониям. Компактный и стремительно развёртывающийся 2-й концерт для фп. с оркестром Хренникова (1972) подкупает жизнеутверждающим характером. Щедрин в трёх фп. концертах (1954—74) смело экспериментирует, используя разл. средства муз. воплощения.

В кантатно-ораториальный и хоровой жанры наиболее крупный и оригинальный вклад внёс Свиридов. В вок.-симф. композициях он свежо и своеобразно воплощает темы высокого идейного звучания. В «Поэме памяти Сергея Есенина» (1956) тема революции показана через восприятия крестьянского поэта-лирика. В «Патетической оратории» (1959) эта же тема претворена в броских, плакатных образах, отвечающих строю поэзии В. В. Маяковского, на слова к-рого написано это произведение. В камерном плане выдержана кантата «Снег идёт» (сл. Б. Л. Пастернака, 1965), выражающая лирич. размышления о долге художника. Чуткое понимание композитором природы рус. нар. песенности проявилось в орк.-хор. сюите «Курские песни» (1962). В нек-рых хор. соч. Свиридова (напр., Концерт памяти А. А. Юрлова, 1973) своеобразно преломлены интонации древних рус. распевов. Влияние Свиридова сказалось на творчестве более молодых композиторов, в т. ч. В. Ф. Веселова (оратория «Сын земли», 1962), В. И. Рубина (опера-оратория «Июльское воскресенье», 1970). Значительным по замыслу произв. ораториального типа является Реквием Кабалевского (1962), посв. «тем, кто погиб в борьбе с фашизмом». Мн. композиторы обращались в жанрах оратории и кантаты к Ленинской теме («Ленин с нами» Холминова, 1966, 2-я ред. 1969; «Ленин с нами» Эшпая, 1968; «Ленин в сердце народном» Щедрина, 1969). Созданы были яркие произв. вок.-симф. жанра, в к-рых воспроизведены героич. страницы нац. прошлого. В вок.-симф. поэме «Казнь Степана Разина» (1964) Шостакович своеобразно развивает традиции нар. муз. драм Мусоргского. В духе сурового эпич. сказа выдержана оратория Пригожина «Слово о полку Игореве» (1966).

Важными событиями театр.-муз. жизни 50—70-х гг. были постановки опер Прокофьева и восстановление на сцене «Катерины Измайловой» и «Носа» Шостаковича. Эти классич. образцы сов. оперного творчества способствовали повышению требований к художественному качеству новых произведений и установлению верных критериев их оценки. Оперы 50—70-х гг. отличаются многообразием драматургических решений и стилистич. строя музыки. Тема борьбы за утверждение Сов. власти в первые годы революции новаторски решена в «Виринее» Слонимского (1967). В этой опере проявилось глубокое знание композитором рус. фольклора и владение разнообразным арсеналом выразит. средств. Традиции «песенной оперы» 30-х гг. получили обогащённое продолжение в «Оптимистической трагедии» Холминова (1965), интонац. основа её музыки шире, более развиты хор. эпизоды. Нар.-песенное начало занимает важное место в опере В. Н. Трамбицкого «Кружевница Настя» (1963), в к-рой запечатлены события и образы героев Великой Отечеств. войны. Своеобразно решена тема войны в опере К. В. Молчанова «Неизвестный солдат» (1967), содержащей черты ораториальности. В ином плане, с большим акцентом на трагизме личных судеб людей в годы войны эта тема трактована в опере Вайнберга «Мадонна и солдат» (1975). Проблемы труда и быта, личных отношений сов. людей поднимает опера Щедрина «Не только любовь» (1961), музыка к-рой привлекает свежей трактовкой совр. песенных интонаций. Оригинальна попытка воплощения нек-рых черт образа Ленина через песню в опере Мурадели «Октябрь» (1964). Был создан ряд опер и на историч. тематику. Среди них выделяется новизной и своеобразием драматургич. решения опера Петрова «Пётр I» (1975) с её броской, фресковой манерой письма и сочетанием разл. интонац. пластов в музыке. В 60—70-х гг. получил развитие жанр камерной оперы, отличающийся сжатостью действия и экономией выразит. средств: моноопера «Записки сумасшедшего» (1967) и дуоопера «Белые ночи» (1970) Буцко, «Шинель» и «Коляска» Холминова (обе — 1971).

Крупнейшие мастера сов. музыки обращались в этот период к жанру оперетты. Шостакович создал острый, спектакль-обозрение «Москва, Черёмушки» (1959), Кабалевским была написана оперетта «Весна поёт» (1957), по масштабам муз. номеров приближающаяся к лирич. опере. Успешно работали в этом жанре известные мастера сов. песни Ю. С. Милютин («Цирк зажигает огни», 1966, и др.), К. Я. Листов («Севастопольский вальс», 1962), Соловьёв-Седой («Самое заветное», 1952; «Олимпийские звёзды», 1962). Популярными стали оперетты Хренникова («Сто чертей и одна девушка», 1962), Мурадели («Девушка с голубыми глазами», 1966).

Поиски новых форм и средств воплощения больших, значит. идей и образов велись в области балетной музыки. Одним из смелых новаторских экспериментов было создание Щедриным балета «Анна Каренина» (по роману Л. Н. Толстого, 1972). Музыка этого балета соединяет симф. напряжённость развития с яркой театр. образностью. Острая характеристичность музыки присуща и балету Петрова «Сотворение мира» (по рисункам Ж. Эффеля, 1971), сочетающему юмор, гротеск и лирику. В балете «Ярославна» (по «Слову о полку Игореве», 1974) Тищенко решает историч. тему остросовр. средствами. Лирико-комедийный балет «Любовью за любовь» Хренникова (по «Много шума из ничего» Шекспира, 1976) отличается выразительным мелодизмом и живостью музыки. Среди балетов на совр. тему наибольшее внимание привлекли к себе «Асель» В. А. Власова (1967) и «Ангара» Эшпая (1976), в к-рых поэтично раскрыты образы сов. людей.

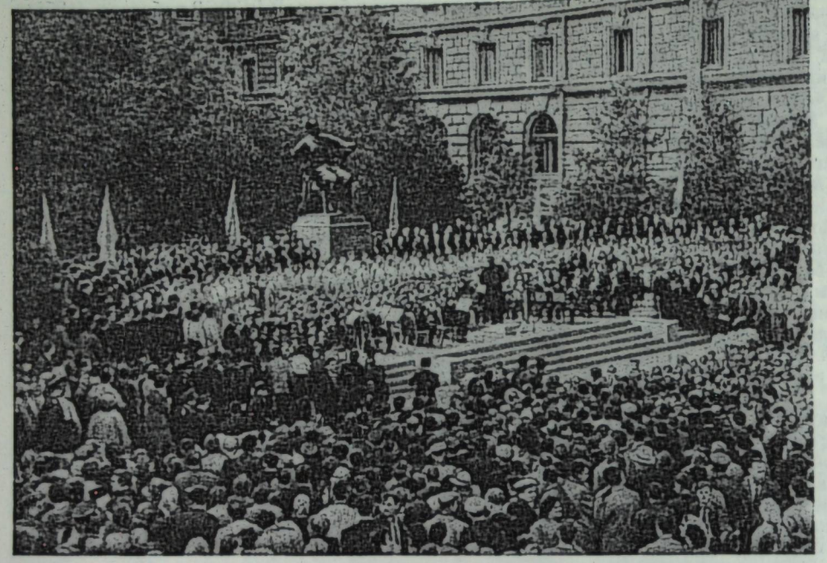
Выдающимся вкладом в камерную инстр. лит-ру являются струн. квартеты Шостаковича. Этот жанр приобрёл большое значение в последний период творчества композитора. В поздних квартетах Шостаковича (6—15-й, 1956—74) при огромном разнообразии решений и богатстве образного содержания проявляется общая тенденция к сдержанной самоуглублённости, сосредоточенности мысли и чувства. Как мастер камерного инстр. жанра определился Б. А. Чайковский, струн. квартеты к-рого отличаются тонкостью, порой даже аскетичностью муз. письма. К наиболее значит. явлениям в области сольной инстр. музыки принадлежат цикл «24 прелюдии и фуги» для фп. Щедрина (1970), соната для альта и фп. Шостаковича (1975). Более экспериментальный характер носят соч. (для разных составов инструментов) Г. И. Уствольской, Слонимского, Тищенко, Пригожина, А. Г. Шнитке.

Расширился круг образов и тем камерной вок. музыки. Композиторы обращаются к творчеству отечеств. и заруб. поэтов, часто находя новые толкования поэтич. образцов, неоднократно получавших муз. воплощение. Характерной чертой 60—70-х гг. является стремление к созданию вок. циклов, объединённых общей идеей или единством образного содержания. В циклах Свиридова на сл. Р. Бёрнса (1955), С. А. Есенина (1956), А. А. Блока (1969) и др. поэтов песенное начало соединяется с острой характеристичностью и реалистич. конкретностью образов. Глубина философской мысли и яркий драматизм свойственны циклу романсов на стихи Блока (1967), сюите на текст сонетов Микеланджело (1974) и др. произв. Шостаковича. Ценный вклад в развитие камерных вок. жанров внесли З. А. Левина, Пейко, Б. А. Чайковский, Гаврилин, Веселов, Слонимский и др.

Новые темы, связанные с борьбой за мир и дружбу народов, идеями междунар. солидарности, трудовым героизмом сов. людей, перестройкой быта и человеческих отношений в социалистич. обществе, нашли отражение в песенном творчестве послевоенных лет. Успешно продолжали работать мастера песенного жанра — Блантер, Мурадели, Новиков, Соловьёв-Седой, Хренников и др. Наряду с ними выдвинулся ряд талантливых композиторов-песенников, к-рые внесли в сов. песню новую струю, обогатили её образный строй и выразит. средства. Широкую популярность завоевали ми. песни А. Н. Пахмутовой, Эшпая, Петрова, С. С. Туликова, А. И. Островского, О. Б. Фельцмана, Э. С. Колмановского и др. В развитии сов. песни проявлялись и отрицат. тенденции: важные актуальные темы получали порой сниженное выражение, допускались уступки дешёвым мещанским вкусам.

Творч. достижения рус. сов. музыки неразрывно связаны с ростом исполнит. культуры. За годы Сов. власти широкий размах приобрела конц. жизнь, популярными стали в массах опера и балет. В РСФСР работают (1978): 45 муз. театров, в т. ч. 15 т-ров оперы и балета; 26 симф. оркестров, 22 проф. хор. коллектива, множество камерных ансамблей разл. типа, оркестров нар. инструментов, духовых оркестров. Ведущую роль в развитии сов. оперы и балета сыграли *Большой театр СССР*, *Ленинградский театр оперы и балета* им. С. М. Кирова, *Ленинградский Малый театр оперы и балета*, за к-рым закрепилась репутация «лаборатории сов. оперы», *Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко*. Возникли новые театры, в т. ч. *Московский детский музыкальный театр*, Моск. Камерный муз. т-р (осн. 1971). Высокий художеств. уровень отличает спектакли т-ров оперы и балета в Горьком, Новосибирске, Перми, Свердловске и др. городах. Мировую известность приобрели лучшие симф. оркестры: *Государственный симфонический оркестр Союза ССР*, *Ленинградский академический симфонический оркестр* Ленинградской филармонии, *Симфонический оркестр Московской филармонии*, *Большой симфонический оркестр Центрального телевидения и радиовещания* и др. *Ленинградская академическая капелла* им. М. И. Глинки — старейший рус. хор, в прошлом исполнявший преим. церк. музыку, стал после Окт. революции пропагандистом лучших произв. классич. и совр. хор. лит-ры. Выдающимися хор. коллективами являются *Государственный Академический русский хор Союза ССР*, *Республиканская русская хоровая капелла* им. А. А. Юрлова, *Русский народный хор* им. М. Е. Пятницкого, ставший в сов. время высококвалифицированным проф. коллективом (пропагандирует традиц. и совр. песенный фольклор). Аналогич. коллективы были созданы на проф. основе в ряде городов и областей РСФСР и выполняли роль хранителей и пропагандистов нар.-песенного творчества. Среди них — Северный рус. нар. хор, Волжский рус. нар. хор, Воронежский рус. нар. хор, Омский рус. нар. хор, Уральский рус. нар. хор. Широкое признание получили *Оркестр русских народных инструментов* имени В. В. Андреева (в Ленинграде) и *Русский народный оркестр* имени Н. П. Осипова (в Москве). Новый тип художеств. коллектива представляет собой *Ансамбль песни и пляски Советской Армии* им. А. В. Александрова; по его образцу аналогич. ансамбли возникли в разл. республиках и воинских округах. Среди камерных ансамблей пользуются широкой известностью квартеты им. Бетховена, им. Бородина, им. Танеева; Моск. камерный оркестр, вок.-инстр. ансамбль «Мадригал», Ансамбль скрипачей Большого т-ра СССР и др.

Рус. сов. муз.-исполнит. иск-во выдвинуло крупных мастеров. Высокие реалистич. традиции рус. вок. школы, связанные с именами Шаляпина, Собинова, Неждановой, Ершова, нашли продолжение в деятельности таких артистов, как В. В. Барсова, К. Г. Держинская, Е. К. Катульская, М. П. Максакова, Н. А. Обухова, С. П. Преображенская, Е. А. Степанова, И. К. Архипова, Л. В. Мясникова, Е. В. Образцова, П. З. Андреев, И. С. Козловский, С. Я. Лемешев, С. И. Мигай, М. Д. Михайлов, Г. М. Нэлепп, Н. Н. Озеров, В. Р. Петров, А. С. и Г. С. Пироговы, Н. К. Печковский, М. О. Рейзен, Н. С. Ханаев, В. А. Атлантов, Е. Е. Нестеренко, Б. Т. Штоколов. Широкую известность завоевали исполнительницы нар. песен Л. А. Русланова, И. П. Яунзем, Л. Г. Зыкина и др. Основателями рус. сов. пианистич. школы были А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, Л. В. Николаев, воспитавшие неск. поколений талантливых исполнителей. Среди наиболее выдающихся представителей этой школы — В. В. Софроницкий, С. Е. Фейнберг, Л. Н. Оборин, Э. Г. Гилельс, С. Т. Рихтер. Среди художников мирового значения — скрипачи М. Б. Полякин, Д. Ф. Ойстрах, Л. Б. Коган, виолончелисты С. Н. Кнушевицкий, Д. Б. Шафран. В подготовке сов. скрипачей и виолончелистов важную роль сыграла деятельность вид-



Праздник песни. Москва. 1960-е гг.

ных педагогов А. И. Ямпольского, М. Л. Цейтлина, С. М. Козолупова, А. Я. Штриммера. Возникла школа сов. арфистов во главе с К. А. Эрдели и В. Г. Дуловой. Широкое развитие получила органная культура. Основоположниками школы сов. органистов являются А. Ф. Гедике и И. А. Браудо. Крупнейшие симф. коллективы и муз. т-ры возглавляли выдающиеся дирижёры — В. И. Сук, Н. С. Голованов, А. М. Пазовский, В. А. Дранишников, А. В. Гаук, С. А. Самосуд, А. Ш. Мелик-Пашаев. Рус. советскую дирижёрскую школу представляют Е. А. Мравинский, Б. Э. Хайкин, К. К. Иванов, К. П. Кондрашин, Г. Н. Рождественский, Е. Ф. Светланов. В числе виднейших хоровых дирижёров — А. В. Александров, М. Г. Климов, Н. М. Данилин, А. В. Свешников, Г. А. Дмитревский, А. С. Степанов, А. В. Рыбнов, А. А. Юрлов, К. Б. Птица, В. Г. Соколов.

Активное участие во всех процессах муз. жизни принимают муз. наука и критика. Выработке методологич. принципов сов. марксистско-ленинского музыковедения в 20-х гг. способствовали работы о музыке А. В. Луначарского. Тогда же широко развернулась деятельность Б. В. Асафьева, определившая осн. направления развития сов. науч. мысли о музыке. В его трудах глубоко раскрыта прогрессивная нар.-реалистич. и гуманистич. сущность рус. муз. классики, даны проницат. характеристики творчества крупнейших мастеров сов. музыки (Прокофьева, Мясковского), а также мн. заруб. композиторов прошлого и настоящего. Одним из краеугольных камней сов. теоретич. музыковедения стала созданная Асафьевым теория интонации, к-рая даёт ключ к пониманию конкретных способов отражения действительности в музыке. Среди основоположников сов. музыковедения — старейшие рус. учёные М. В. Иванов-Борецкий, Н. А. Гарбузов, К. А. Кузнецов, А. В. Оссовский, Б. Л. Яворский, внёсшие значит. вклад в разработку разл. вопросов теории и истории музыки, в подготовку и воспитание науч.-муз. кадров. Важнейшей задачей сов. теоретич. музыковедения являлась разработка методов анализа, помогающих раскрытию идейно-образного содержания муз. произведений. В этом направлении значит. достижения имеются в работах Ю. Н. Тюлина, С. С. Скребкова, В. А. Цуккермана, Л. А. Мазеля, В. В. Протопопова, В. П. Бобровского, М. Е. Тараканова, Ю. Н. Холопова. Развернулась широкая работа по изучению отечественного муз. прошлого. В разработке источниковедческой базы для истории рус. музыки больших успехов добились Н. Ф. Финдейзен, А. Н. Римский-Корсаков, В. В. Яковлев, В. А. Киселёв, Б. В. Доброхотов. Авторами ценных исследований по истории русской музыки являются М. В. Бражников, В. А. Васина-Гроссман, А. А. Гозенпуд, А. И. Кандинский, Ю. В. Келдыш, Т. Н. Ливанова, О. Е. Левашёва, М. С. Пекелис, А. С. Рабинович, Н. В. Туманина. Науч. обобщению путей развития сов. музыки посв. ряд работ Л. В. Даниловича, И. И. Мартынова, И. В. Нестьева, М. Д. Сабининой, А. Н. Сохора, Г. Н. Хубова, Б. М. Ярустовского и др. В области истории заруб. музыки значит. труды созданы А. А. Альшвангом, И. Ф. Белзой, Р. И. Грубером, М. С. Друскиным, Д. В. Житомирским, В. Д. Конен, Ю. А. Кремлёвым, Л. В. Поляковой, И. И. Соллертинским, Н. Л. Фишманом, Ю. Н. Хохловым, Г. М. Шнеерсоном. В. М. Беляев, С. Л. Гинзбург, А. В. Затаевич, В. А. Успенский много сделали для изучения музыкального искусства братских народов СССР. Ценный вклад в область рус. муз. фольклористики внесли Е. В. Гиппиус, Ф. А. Рубцов, А. В. Руднева. Специальной областью исследования стали теория и история исполнит. иск-ва (работы А. Д. Алексеева, Л. А. Баренбойма, Л. С. Гинзбурга, Г. М. Когана, Я. И. Мильштейна, А. А. Николаева, Л. Н. Раабена), муз. инструментоведение (Б. А. Струве, К. А. Вертков). На твёрдую науч. почву была поставлена работа в области муз. библиографии и лексикографии (Г. Б. Бернандт, Т. Н. Ливанова, Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский). Осн. муз.-науч. центрами являются *Институт истории искусств* (с 1977 — Всесоюзный науч.-исследоват. ин-т искусствознания) в Москве, *Институт театра, музыки и кинематографии* в Ленинграде, а также кафедры теории и истории музыки Моск. и Ленингр. консерваторий, Муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных и др. муз. вузов. В РСФСР создана разветвлённая сеть уч. заведений: 13 консерваторий и др. высших муз. уч. заведений, 114 муз. уч-щ, 10 уч-щ иск-в, 2 хор уч-ща, 6 средних спец. муз. школ, ок. 3000 детских муз. школ. Проводятся многочисленные музыкальные конкурсы (крупнейший из них — Международный конкурс музыкантов-исполнителей им. П. И. Чайковского) и фестивали, в т. ч. «Московские звёзды» и «Русская зима» (в Москве), «Белые ночи» (в Ленинграде), «Современная музыка» (в Горьком).

Лит.: Болховитинов Е., О русской церковной музыке, «Отечественные записки», 1821, ч. 8, кн. 19; Ундольский В. М., Замечания для истории церковного пения в России, М., 1846; Сахаров И., Исследования о русском церковном песнопении, «Журнал Министерства народного просвещения», 1849, ч. 61; Стасов В. В., Заметки о демественном и троестрочном пении, «Известия имп. Археологического общества», СПБ, 1865, т. 5, вып. 4, то же, в его кн.: Статьи о музыке, вып. 2, М., 1976; Одоевский В. Ф., Русская и так называемая общая музыка, «Русский», 1867, 24 апр., то же, в его кн.: Музыкально-литературное наследие, М., 1956; Разумовский Д. В., Церковное пение в России, вып. 1—3, М., 1867—69; Серов А. Н., Русская народная песня как предмет науки, «Музыкальный сезон», 1869—70, № 18; 1870—71, № 6 и 13, то же, в его кн.: Избранные статьи, т. 1, М.—Л., 1950; его же, Опера в России и русская опера, «Музыкальный свет», 1870, № 9, то же, в его кн.: Критические статьи, т. 4, СПБ, 1895; его же, Русская опера и её развитие, в кн.: А. Н. Серов. Материалы к биографии, СПБ, 1889, то же, в его кн.: Избранные статьи, т. 2, М., 1957; Михневич В., Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении, СПБ, 1879; Дуров З., Очерк истории музыки в России, в кн.: Доммер А., Руководство к изучению истории музыки, пер. с нем., М., 1884; Перелицын П., История музыки в России с древнейших времен и до наших дней, СПБ, 1888; Фаминцын А. С., Скоморохи на Руси, СПБ, 1889; его же, Гусли. Русский народный инструмент, СПБ, 1890; его же, Домра и сродные ей инструменты русского народа, СПБ, 1891; Кюи Ц. А., Русский романс. Очерк его развития, СПБ, 1896; Березовский В. В., Русская музыка, СПБ, 1898; Смоленский С., О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском синодальном церковнославянском училище, «РМГ», 1899, № 3—14; его же, О древнерусских певческих нотациях, СПБ, 1901; Финдейзен Н., Очерки русской музыкальной критики, «РМГ», 1902, № 50—52; его же, Музыкальные журналы в России, там же, 1903, № 1, 3, 46, 48; его же, Русская художественная песня (Романс), М.—Лейпциг [1905]; его же, Музыка и театр в эпоху Отечественной войны, «РМГ», 1912, № 33/34; его же, Петровские канты, «Известия АН СССР», 1927, т. 21, № 7—8; его же, Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 1—2, М.—Л., 1928—29; Чешихин В. Е., История русской оперы (1735—1900), СПБ, 1902, ² доп. 1905; Привалов Н. И., Гудок, древнерусский музыкальный инструмент, СПБ, 1904; его же, Музыкальные духовые инструменты русского народа..., [ч. 1—2], СПБ, 1906—1908; Музыкальная старина. Сборник статей и материалов для истории музыки в России, вып. 1—6, под ред. Н. Финдейзена, СПБ, 1906—11; Преображенский А. В., Краткий очерк истории церковного пения в России, СПБ, [1907], ² под назв. Очерк истории церковного пения в России, 1910; его же, О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI—XII вв., «РМГ», 1909, № 8—10; его же, Культовая музыка в России, Л., 1924; Кашкин Н. Д., Очерк истории русской музыки, М., 1908; Иванов М. М., История музыкального развития России, т. 1—2, СПБ, 1910—12; Металлов В. М., Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным, ч. 1—2, М., 1912; его же, Русская симиография, М., 1912; его же, Очерк истории церковного пения в России, М., 1915; Игорь Глебов [Асафьев Б. В.], Симфонические этюды, П., 1922, ² 1970; его же, Русская музыка от начала XIX века, М.—Л., 1930, ² под назв. Русская музыка. XIX и начало XX века, Л., 1968; его же, Избранные труды, т. 1—5, М., 1952—57; Столпянский П. Н., Музыка и музицирование в старом Петербурге, Л., 1926; Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования, т. 1 — На грани XVIII и XIX столетий, Л., 1927; Русский романс. Сб. статей под ред. В. В. Асафьева, М.—Л., 1930; Музыкальное наследство. Сб. материалов по истории музыкальной культуры в России, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, вып. 1, М., 1935; Ливанова Т. Н., Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, М., 1938; её же, Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом, т. 1—2, М., 1952—53; её же, Оперная критика в России, т. 1—2, вып. 1—4, М., 1966—73 (т. 1, вып. 1— совм. с В. В. Протопоповым); История русской музыки, под ред. М. С. Пекелиса, т. 1—2, М.—Л., 1940; История русской музыки в нотных образцах, [под ред. С. Л. Гинзбурга], т. 1—3, Л.—М., 1940—52, ²М., 1968—70; Рабинович М. Г., Музыкальные инструменты в войске древней Руси и народные музыкальные инструменты, «Советская этнография», 1946, № 4; Келдыш Ю., История русской музыки, т. 1—3, М.—Л., 1947—54; его же, Русская музыка XVIII века, М., 1965; его же, Очерки и исследования по истории русской музыки, М., 1978; Рабинович А. С., Русская опера до Глинки, М., 1948; Вертков К. А., Русская роговая музыка, Л.—М., 1948; его же, Русские народные музыкальные инструменты, Л., 1975; Бражников М. В., Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII—XIII веков, Л.—М., 1949; его же, Древнерусская теория музыки, Л., 1972; Ямпольский И. М., Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы, ч. 1, М.—Л., 1951; Беляев В. М., Музыка, в кн.: История культуры древней Руси, т. 2, М.—Л., 1951; его же, Древнерусская музыкальная письменность, М., 1962; его же, О музыкальном фольклоре и древней письменности, М., 1971; Ярустовский Б. М., Драматургия русской оперной классики, М., 1952; Кремлёв Ю., Русская мысль о музыке, т. 1—3, Л., 1954—60; Попова Т. В., Русское народное музыкальное творчество, вып. 1—3, М., 1955—57, ²т. 1—2, 1962—64; Очерки по истории русской музыки. 1790—1825, под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша, Л., 1956; История русской советской музыки, т. 1—4, М., 1956—63; Васина-Гроссман В. А., Русский классический романс XIX века, М., 1956; её же, Мастера советского романса, М., 1968; Музыкальная культура союзных республик. РСФСР, вып. 1—3, М., 1957—58 [вып. 1 — Попова Т. В., Русская народная музыка; вып. 2— Корев Ю., Русская профессиональная музыка до 1917 года; вып. 3—Келдыш Ю., Русская советская музыка]; История русской музыки, под ред. Н. В. Туманиной, т. 1—3, М., 1957—60; Вольман Б., Русские печатные ноты XVIII века, Л., 1957; его же, Русские нотные издания XIX — начала XX века, Л., 1970; Гинзбург Л. С., История виолончельного искусства, [кн. 2]—Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века, [кн. 3]— Русская классическая виолончельная школа (1860—1917) М., 1957—65; Сохор А., Русская советская песня, Л., 1959; Гозенпуд 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, [ч. 1]— 1836—1856, [ч. 2]— 1857—1872, [ч. 3]— 1873—1889, Л., 1969—73; его же, Русский оперный театр на рубеже XIX—XX веков и Ф. И. Шаляпин. 1890—1904, Л., 1974; его же, Русский оперный театр между двух революций. 1905—1917, М., 1975; Из музыкального прошлого. Сб. очерков, ред.-сост. Б. С. Штейнпресс, вып. 1—2, М., 1960—65; Музалевский В. И., Русское фортепианное искусство. XVIII — первая половина XIX века, Л., 1961; Раабен Л., Инструментальный ансамбль в русской музыке, М., 1961; Протопопов Вл., История полифонии в её важнейших явлениях, [вып. 1]— Русская классическая и советская музыка, М., 1962; Музыкальное наследство, т. 1—4, М., 1962—76 (сборники по истории музыкальной культуры); Алексеева Д., Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества, М., 1963; его же, Русская фортепианная музыка. Конец XIX — начало XX века, М., 1969; его же, Советская фортепианная музыка. 1917—1945, М., 1974; Успенский Н. Д., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ² 1971; Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации, М.—Л., 1966; Русская художественная культура конца XIX — начала XX века, кн. 1— 1895—1907, кн. 2 — 1908—1917, М., 1968—77; Оссовский А. В., Музыкально-эстетические воззрения, наука о музыке и музыкальная критика в России в XVIII столетии, в его кн.: Воспоминания. Исследования, Л., 1968; Скребков С. С., Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века, М., 1969; Из истории русской и советской музыки, вып. 1—2, М., 1971—76; Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А., История русской музыки, т. 1 — От древнейших времен до середины XIX века, М., 1972; Памятники русского музыкального искусства, вып. 1 — Русская вокальная лирика XVIII века, вып. 2 — Музыка на Полтавскую победу, вып. 3— Федор Крестьянин. Стихиры, вып. 4 — В. А. Пашкевич, «Скупой», вып. 5 — Д. С. Бортнянский. «Сокол», вып. 6 — Е. И. Фомин. «Ямщики на подставе», М., 1972—77; Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. Сост. текстов, пер. и общая вступ. ст. А. И. Рогова, М., 1973; Страницы истории русской музыки, Л., 1973; Традиции русской музыкальной культуры XVIII века, М., 1975 (Труды Гос. музыкально-педагогического института им. Гнесиных, вып. 21); Stählin J., Nachrichten von der Musik in Russland, в сб.: J. J. Haigold's Beylagen zum neuveränderten Russland, Tl. 2, Riga—Lpz., 1770 (рус. пер.— Штелин Я., Известия о музыке в России, в кн.: Музыкальное наследство. Сб. материалов по истории музыкальной культуры в России, М., 1935; его же, Музыка и балет в России XVIII века, Л., 1935); Cui C., La musique en Russie, P., 1880; Soubies A., Précis de l'histoire de la musique russe, P., 1893; Bruneau A., Musiques de Russie et musiciens France, P., 1903; Pougin A., Essai historique sur la musique en Russie, P., 1904; Calvocoressi M. D., La musique russe, P., 1907; его же, A survey of russian music, N. Y., 1944; Riesemann O., Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges, Lpz., 1909; его же, Monographien zur russischen Musik, Bd 1—2, Münch., 1923—26; Schindler K., A century of russian song from Glinka to Rachmaninoff, N. Y.— Boston, 1911; Newmarch R. H., The russian opera, L., 1914; Montagu-Nathan M., A history of russian music, L., 1914; его же, An introduction to russian music, L., 1916; его же, Contemporary russian composers, L., 1917; Kfička J., Ruská hudba, Praha, 1922; Burian E. F., O moderní ruské hudbě, Praha, 1926; Abraham G., Studies in russian music, N. Y.—L., 1936; Calvocoressi M. D., Abraham G., Masters of russian music, N. Y., 1936; Vodarsky-Shiraeff A., Russian composers and musicians. A biographical dictionary, N. Y., 1940; Mooser R. A., Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le 18-e siècle, Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique, Gen., 1945, ² 1964; его же, Annales de la musique et des musiciens en Russie au 18-e siècle, t. 1—3, Gen., 1948—51; Cooper M., The russian opera, L., 1951; Die Ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente, hrsg. von E. Koschmieder, Lfg. 1—3, Münch., 1952—58; Racek J., Ruská hudba. Od nejstaših dob až po velkou říjnovou revoluci, Praha, 1953; Høeg C., The oldest slavonic tradition of Byzantine music, «Proceedings of British Academy», 1953, v. 39; Palikarova-Verdeil R., La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (Du IX-e au XIV siècle), Cph. — Boston, 1953; Koschmieder E., Zur Herkunft der slavischen Krjuki-Notation, в кн.: Festschrift für Dmytro Čiževskyj, Wiesbaden, 1954; Lissa Z., Historia muzyki rosyjskiej, Kr., 1955; Schmitz E., Die mächtige Häuflein, Lpz., 1955; Leonard R. A., A history of russian music, L., 1956; Hofmann R., La musique en Russie des origines à nos jours, P., [1957]; Keldych J. V., La musique russe au XIX-e siècle, «Cahiers d'histoire mondiale». Numéro spécial. Contributions à l'histoire russe. Neuchatel, 1958; Laux K., Die Musik in Russland und in Sowjetunion, B., 1958; Lehmann D., Russlands Oper und Singspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Lpz., 1958; Velimirovic M., Byzantine Elements in early Slavic Chant, [v. 1—2], Cph., 1960; Floros C., Die Entzifferung der Kondakarien-Notation, «Musik des Ostens», [Bd 3—4], 1965—67; его же, Universale Neumenkunde, Bd 1—3, Kassel, 1970.

Ю. В. Келдыш.

«РУ́ССКАЯ МУЗЫКА́ЛЬНАЯ ГАЗЕ́ТА» — рус. муз. журнал. Издавался в Петербурге в 1894—1918. Выходил в 1894—98 ежемесячно, в 1899—1918 — еженедельно (в 1913—16 с приложением «Библиографический листок»). Издатель-редактор — Н. Ф. Финдейзен. В работе редакции журнала активное участие принимали А. В. Оссовский и Е. М. Петровский, сотрудничали мн. видные муз. деятели. Одно из лучших рус. дореволюц. муз. изданий, журн. «Р. м. г.» отстаивал реалистич. традиции муз. иск-ва, публиковал на своих страницах статьи по вопросам истории и теории музыки, муз. исполнительства, педагогики, муз. образования, этнографии, а также эпистолярию, относящуюся к истории отечеств. музыки. Спец. номера посв. рус. композиторам-классикам (А. П. Бородину, М. И. Глинке, М. П. Мусоргскому, Н. А. Римскому-Корсакову), творчеству заруб. авторов. На протяжении четверти века «Р. м. г.» систематически освещала муз. жизнь Петербурга, Москвы и др. городов России, исполнение рус. музыки за границей, печатала хронику рус. и заруб. конц. жизни, некрологи и др. Большое место уделялось библиографии и нотографии. «Р. м. г.», сыгравшая значит. роль в развитии рус. муз. культуры, муз. журналистики, — ценнейший источник фактич. сведений по рус. муз. историографии и муз. жизни.

Лит.: «Русская музыкальная газета». Указатель статей «Русской музыкальной газеты» за 10 лет (1894—1903 гг.), [СПБ, 1904]; К о н д р а С. Г. (сост.), Систематический указатель содержания «Русской музыкальной газеты» за второе десятилетие (1904—1913), [СПБ, 1914].

«РУ́ССКИЕ СЕЗО́НЫ» за границей — гастрольные выступления рус. оперы и балета, организованные рус. театр. деятелем С. П. Дягилевым. «Р. с.» поддерживались кругами рус. художеств. интеллигенции. Проводились летом, после окончания зимнего театр. сезона. В гастрольные труппы входили мн. артисты Мариинского и Большого т-ров, Оперного т-ра С. И. Зимина. Выступления проходили в Париже в т-рах «Гранд-Опера» (1908, 1910, 1914), «Шатле» (1909, 1911, 1912), «Т-ре Елисейских полей» (1913), в Лондоне в т-рах «Ковент-Гарден» (1912), «Друри-Лейн» (1913, 1914). Начало «Р. с.» положили выставка рус. живописи и скульптуры и концерт из произв. рус. композиторов, к-рые состоялись по инициативе Дягилева в 1906 в Париже и привлекли огромное внимание публики. В 1907 в Париже в «Гранд-Опера» прошла серия Историч. рус. концертов («Пять концертов рус. музыки»). Для их проведения был создан комитет, куда вошли Ф. М. Блуменфельд, А. К. Глазунов, А. Никиш, Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов, выступавшие также в концертах в качестве дирижёров. Солистами были пианист И. Гофман, певцы — Ф. И. Шаляпин, Ф. В. Литвин, Е. И. Збруева, В. И. Касторский, Д. А. Смирнов и др. Программу концертов составили произв. М. И. Глинки (увертюра и 1-е д. из оперы «Руслан и Людмила», «Камаринская»), Римского-Корсакова (симф. картина из оперы «Ночь перед Рождеством», вступление к 1-му д. и 2 песни Леля из «Снегурочки», «Ночь на горе Триглаве» из оперы «Млада», сюита из «Сказки о царе Салтане», картина подводного царства из «Садко»), П. И. Чайковского (2-я и 4-я симфонии, фрагменты из «Чародейки»), А. П. Бородина (отрывки из «Князя Игоря»), М. П. Мусоргского («Трепак», «Песня о блохе», фрагменты из «Бориса Годунова» и «Хованщины»), С. И. Танеева (симфония c-moll), А. К. Лядова (8 рус. нар. песен), а также произв. А. Н. Скрябина, Рахманинова, М. А. Балакирева, С. М. Ляпунова и Ц. А. Кюи. К концертам были изданы спец. программы, где давались сведения о композиторах (помещались их портреты работы известных художников). Знакомство с рус. музыкой в таком объёме было подлинным откровением для парижан. Наибольший успех имели произв. Римского-Корсакова, Бородина и Мусоргского, соч. последнего исполнял Шаляпин. Это определило программу показа рус. иск-ва в следующем, 1908 году — была пост. целиком опера «Борис Годунов» с Шаляпиным в главной роли. Дягилеву, особенно тщательно готовившему этот сезон (он хотел представить Европе подлинную Русь 16 — нач. 17 вв.), удалось достать для оформления спектаклей подлинные рус. вышивки, рус. бисер, костюмы той эпохи (все костюмы и декорации впоследствии были переданы в дар «Гранд-Опера»). В 1913—14 в Париже и Лондоне была снова показана опера «Борис Годунов» (с участием Шаляпина) и впервые — «Хованщина» (в редакции Римского-Корсакова); в 1914 в Лондоне исполнялись «Князь Игорь» и опера-балет «Соловей» Стравинского.

В мае 1909 произошло крупное событие в истории совр. хореографич. т-ра — показ рус. балета в Париже. Программа этого сезона включала балеты — «Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина, «Клеопатра» («Египетские ночи») на музыку А. С. Аренского, дополненную отрывками из соч. Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова и Глазунова, дивертисмент «Пир» на музыку из произв. рус. композиторов, «Сильфиды» («Шопениана»), «Половецкие пляски» из оперы Бородина «Князь Игорь». Одна из программ была посв. опере: исполнялись «Псковитянка» Римского-Корсакова и 1-е акты из опер «Руслан и Людмила», «Князь Игорь», «Юдифь». Балетные спектакли шли в постановке М. М. Фокина и В. Ф. Нижинского и в оформлении крупных рус. художников: Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа, А. Я. Головина, Н. К. Рёриха. В них принимали участие лучшие русские танцовщики и танцовщицы, в т. ч. Е. В. Гельцер, А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, В. Ф. Нижинский.

Начиная с 1910 каждый очередной «сезон» постоянной балетной труппы Дягилева обязательно включал специально подготовленную премьеру. Первоначально это были балеты рус. композиторов и прежде всего И. Ф. Стравинского («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»). Постепенно круг музыкантов, работавших для «Р. с.», расширился за счёт заруб. композиторов. Особенно длительным и плодотворным было сотрудничество рус. труппы с франц. композиторами: в 1911—13 были показаны балеты «Голубой бог» Гана, «Трагедия Саломеи» Шмитта, «Дафнис и Хлоя» Равеля, «Игры» Дебюсси и «Прелюдия к послеполудню фавна» на музыку Дебюсси. Гастроли рус. балета явились той животворной силой, к-рая вызвала обновление нац. балетного иск-ва мн. европ. стран.

С 1913 «Р. с.» стали менее периодичными, труппа пополнялась иностр. танцовщиками и постепенно теряла нац. рус. характер, позднее совсем оторвалась от родины и превратилась в интернациональное предприятие «Русский балет С. П. Дягилева». «Р. с.» с триумфальным успехом продемонстрировали богатство рус. музыки, исключительно высокий уровень нац. исполнит. культуры, декорационно-постановочного мастерства и сыграли большую роль в популяризации рус. муз. иск-ва за границей.

Лит.: Л у н а ч а р с к и й А., Русские спектакли в Париже, «Театр и искусство», 1913, 9 июня; е г о ж е, Русский и американец в большом парижском сезоне, там же, 1914, 8 июня; е г о ж е, Русские спектакли в Париже, «Современник», 1914, кн. 13—15; е г о ж е, Новинки дягилевского сезона, «Вечерняя Москва», 1927, 28 июня; см. также в кн.: Л у н а ч а р с к и й А. В., В мире музыки. Статьи и речи, М., 1958, ² 1971; С о к о л о в а Н., Мир искусства, М.—Л., 1934, с. 210—16; К р а с о в с к а я В., Русский балетный театр начала XX века, ч. 1 — Хореографы [Л., 1971]; L i e v e n P., The birth of Ballets-Russes, Boston—N. Y., 1936; G r i g o r i e v S. L., The Diaghilev ballet. 1909—1929, [L., 1953], ² 1960. См. также лит. при ст. *Дягилев* С. П. *Р. Г. Косачёва.*

«РУ́ССКИЕ СИМФОНИ́ЧЕСКИЕ КОНЦЕ́РТЫ» («Общедоступные русские симфонические концерты») — концерты, организованные М. П. Беляевым и проводившиеся в Петербурге (Петрограде) с 1885 до сер. 1918 с целью пропаганды творчества рус. композиторов. «Р. с. к.» предшествовал концерт рус. музыки (названный «Репетиция сочинений А. К. Глазунова»), к-рый состоялся 27 марта 1884 в зале Петропавловского уч-ща под упр. Г. О. Дютша. Концерт, прошедший 23 нояб. 1885 в зале Дворянского собрания (в программе соч. А. П. Бородина, Ц. А. Кюи, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова), положил начало регулярному проведению «Р. с. к.» (первоначально также и камерных), с 1886/87— до 6—7 раз в течение сезона. Наряду с произв. М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, композиторов «Новой русской музыкальной школы», П. И. Чайковского здесь прозвучали мн. соч. С. И. Танеева, А. С. Аренского, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова. Концертами дирижировали Римский-Корсаков, Глазунов, А. К. Лядов, Чайковский, Ф. М. Блуменфельд и др. — нередко авторы исполняемых произв. «Р. с. к.», прошедшие 22 и 29 июня 1889 во время Всемирной выставки в Париже, способствовали ознакомлению зап.-европ. публики и музыкантов с рус. музыкой.

«Р. с. к.», в к-рых постоянно исполнялись новые соч. рус. композиторов, зачастую впервые, сыграли заметную роль в развитии нац. муз. культуры. Они представляли собой уникальный в мировой конц. практике того времени тип концертов исключительно отечеств. музыки. В то же время художеств. и просветит. эффект «Р. с. к.» снижался в связи с частым включением в программы произв. второстепенных композиторов, близких *Беляевскому кружку*, жанровым однообразием программ, почти исключавших, напр., вок. музыку. Недостаточная посещаемость «Р. с. к.» объяснялась и полным отсутствием рекламы (принципиальная установка М. П. Беляева). Анализ «Р. с. к.» давали в своих статьях В. В. Стасов, Ц. А. Кюи, А. В. Оссовский, Н. Ф. Финдейзен и др. ведущие критики.

Лит.: С т а с о в В., По поводу всемирной выставки, «Северный вестник», 1889, № 10, с. 203—42; е г о ж е, Новые проделки г. Буренина, «День», 1889, 28 окт.; е г о ж е, Митрофан Петрович Беляев, «РМГ», 1895, № 2, стлб. 81—108 (приложения к статье: Программы русских симфонических концертов за время 1881—1895 гг. и Программы русских квартетных вечеров, там же, стлб. 109—30); К ю и Ц., Итоги русских симфонических концертов. Отцы и дети, в его кн.: Избр. статьи, Л., 1952, с. 381—86; Г о ф м а н Р., Римский-Корсаков в Париже, «СМ», 1958, № 6, с. 48—55; Русская художественная культура конца XIX — начала XX веков. Книга первая, М., 1968, с. 399—400. *Л. З. Корабельникова.*

«РУ́ССКИЙ МУЗЫКА́ЛЬНЫЙ ВЕ́СТНИК» — муз. журнал. Издавался в 1880—82 в Петербурге. Выходил еженедельно с нотным приложением. Издатели-редакторы — А. А. Астафьев и В. Н. Мандельштам, позднее А. А. Астафьев и Л. А. Ильинская. Публиковались статьи по разл. вопросам рус. муз. иск-ва, эстетики, инструментоведению, биографич. заметки о музыкантах, нотография, хроника текущей рус. и заруб. муз. жизни. В журнале сотрудничали: К. Э. Вебер, П. П. Веймари, С. А. Гедеонов, М. О. Петухов и др. Продолжением «Р. м. в.» был журнал «Русский музыкальный и театральный вестник» (1882; вышло всего 5 номеров).

И. М. Ямпольский.

РУ́ССКИЙ НАРО́ДНЫЙ ОРКЕ́СТР (академический русский народный оркестр имени Н. П. Осипова). Основан в 1919 виртуозом-балалаечником Б. С. Трояновским и П. И. Алексеевым (в 1921—39 дирижёр оркестра). В составе оркестра было 17 музыкантов; первый концерт состоялся 16 авг. 1919 (в программе — обработки рус. нар. песен и соч. В. В. Андреева, Н. П. Фомина и др.). С этого года началась конц. и музыкально-просвет. деятельность Р. н. о. В 1921 оркестр вошёл в систему Главполитпросвета (состав его увеличился до 30 исполнителей), в 1930 зачислен в штат Всесоюзного радиокомитета. Расширяется его популярность, усиливается влияние на развитие художеств. самодеятельности. С 1936 — Гос. оркестр нар. инструментов СССР (состав оркестра увеличился до 80 чел.). В кон. 20-х и в 30-е гг. репертуар Р. н. о. пополняется новыми соч. сов. композиторов (многие из к-рых написаны специально для этого оркестра), в т. ч. С. Н. Василенко, Н. Н. Крюкова, И. В. Морозова, Г. Н. Носова, Н. С. Речменского, Н. К. Чемберджи, М. М. Черёмухина, а также переложениями симф. произв. рус. и зап.-европ. классиков (М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, С. В. Рахманинова, Э. Грига и др.). Среди ведущих исполнителей — И. А. Моторин и В. М. Синицын (домристы), О. П. Никитина (гусляр), И. А. Балмашев (балалаечник); оркестровщики — В. А. Дитель, П. П. Никитин, Б. М. Погребов. Оркестром дирижировали М. М. Ипполитов-Иванов, Р. М. Глиэр, С. Н. Василенко, А. В. Гаук, Н. С. Голованов, оказавшие благотворное влияние на рост его исполнит. мастерства.

В 1940 Р. н. о. возглавил виртуоз-балалаечник Н. П. Осипов. Он ввёл в оркестр такие рус. нар. инструменты, как гусли, владимирские рожки, свирель, жалейки, кугиклы. По его инициативе появились солисты на домре, на гуслях звончатых, были созданы дуэты гуслей, дуэт баянов. Деятельность Осипова заложила основы создания нового оригинального репертуара.

С 1943 коллектив носит назв. Р. н. о.; в 1946, после смерти Осипова, оркестру присвоено его имя, с 1969— академич. С 1945 гл. дирижёром стал Д. П. Осипов. Он усовершенствовал нек-рые нар. муз. инструменты, привлёк к работе с оркестром комп. Н. П. Будашкина, произв. к-рого (в т. ч. «Русская увертюра», «Русская фантазия», 2 рапсодии, 2 концерта для домры с оркестром, конц. вариации для балалайки с оркестром) обогатили репертуар оркестра. В 1954—62 Р. н. о. руководил В. С. Смирнов, с 1962 его возглавляет нар. арт. РСФСР В. П. Дубровский, под упр. к-рого оркестр достиг высокой исполнит. культуры, технич. мастерства, ансамблевой слаженности. Репертуар Р. н. о. необычайно широк — от обработок нар. песен до мировой классики. Значит. вклад в программы оркестра — новые произв. сов. композиторов: поэма «Сергей Есенин» Э. Захарова, кантата «Коммунисты» и «Концерт для дуэта гуслей с оркестром» Муравлёва, «Увертюра-фантазия» Будашкина, «Концерт для ударных инструментов с оркестром» и «Концерт для дуэта гуслей, домры и балалайки с оркестром» Шишакова, «Русская увертюра» Пахмутовой, ряд соч. В. Н. Городовской и др. С оркестром выступали ведущие мастера сов. вок. иск-ва — Е. И. Антонова, И. К. Архипова, В. В. Барсова, В. И. Борисенко, Л. Г. Зыкина, И. С. Козловский, С. Я. Лемешев, М. П. Максакова, Л. И. Масленникова, М. Д. Михайлов, А. В. Неждановa, А. И. Орфёнов, И. И. Петров, А. С. Пирогов, Л. А. Русланова и др.

В составе оркестра (1977) 66 артистов, в числе солистов — нар. арт. РСФСР В. Н. Городовская (гусли), засл. арт. РСФСР А. В. Тихонов (балалайка), Н. В. Чеканова (гусли), лауреаты конкурсов исполнителей на нар. инструментах В. А. Петров (баян) и А. А. Цыганков (домра). Оркестр гастролирует в городах Сов. Союза и за рубежом (Чехословакия, ГДР, Австрия, Франция, ФРГ, Швейцария, Великобритания, США, Канада, Австралия, Лат. Америка, Япония и др.).

Лит.: П о п о н о в В., Имени Н. П. Осипова. (К 50-летию Гос. оркестра нар. инструментов), «МЖ», 1969, № 15. *В. Т. Борисов.*

РУ́ССКИЙ НАРО́ДНЫЙ ХОР (академический русский народный хор РСФСР имени М. Е. Пятницкого) — старейший сов. проф. нар. хор. Организован М. Е. Пятницким в 1910. Первый концерт хора в составе 18 крестьян — певцов Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний состоялся 2 марта 1911 в зале Благородного собрания (ныне Октябрьский зал Дома Союзов, Москва). До 1918 хор выступал в с. Александровское Воронежской губернии (исполнялись крестьянские обрядовые песни — игровые, трудовые и др.), с 1918 — в Москве. 22 сент. 1918 хор выступил в Кремле. В. И. Ленин дал высокую оценку исполнит. иск-ву коллектива, указав на необходимость расширить его работу. С этого времени начина-

ется развитие конц. деятельности хора. В 1927 Р. н. х. присвоено имя М. Е. Пятницкого, в 1937 коллектив вошёл в состав Моск. филармонии. В 1938 был увеличен состав хор. группы, созданы оркестр нар. инструментов (рук. В. В. Хватов) и танц. группа (рук. Т. А. Устинова). С 1940 хор носит совр. назв.; с 1968 — академический.

Р. н. х. — один из ведущих коллективов страны, с большой художеств. полнотой раскрывающий самобытное рус. нац. песенное творчество. Репертуар Р. н. х. разнообразен — от нар. частушек и припевок до вок.-хореографич. сюит и композиций; он постоянно обогащается новыми произв. сов. композиторов. Широко исполняются хоры и песни В. Г. Захарова, многие из к-рых создавались им для Хора им. Пятницкого. Среди крупных работ коллектива — театрализованные представления «За околицей», «Расцветай, земля весенняя», «Ивушка» и др. Исполнит. манеру хора отличает неразрывная связь нар. традиций с высоким профессионализмом.

До 1927 хором руководил М. Е. Пятницкий, затем П. М. Казьмин (1927—64) и В. Г. Захаров (1932—56), способствовавшие превращению хора в большой первоклассный художеств. коллектив, М. В. Коваль (1956—1962), с 1962 худ. рук. коллектива — В. С. Левашов. Гл. дирижёры — А. С. Широков (1951—74), И. Ф. Обликин (с 1974), гл. хормейстер — Г. В. Фуфаева (с 1963). Среди солистов хора (1977)— засл. арт. РСФСР В. П. Королёва, Л. Н. Широкова, артисты Б. А. Николаев, Н. И. Олейник, Н. С. Полозков, солистов балета — В. Г. Бухаров, В. П. Курашов, А. П. Николаева, В. А. Розанов.

При Р. н. х. работает фольклорный кабинет, в 1970 создан первый в стране детский нар. хор (рук. Е. И. Горячева). Р. н. х. много гастролирует за рубежом. За заслуги в развитии сов. иск-ва хор награждён орденом Трудового Красного Знамени (1959).

Лит.: Государственный русский народный хор им. Пятницкого, М, 1953; Хор имени Пятницкого. 1911—1961 [Сб. статей], М., 1961; Воспоминания о В. Г. Захарове, М., 1967; Казьмин П., С песней, М., 1970. *М. Ю. Коноплёва.*

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО (с 1869 — Императорское русское музыкальное общество, ИРМО, РМО). Создано в 1859 в Петербурге по инициативе А. Г. Рубинштейна и группы муз. и обществ. деятелей на базе существовавшего прежде Симфонического об-ва. Согласно уставу (утверждён в мае 1859), РМО ставило своей целью «содействовать распространению музыкального образования в России, способствовать развитию всех отраслей музыкального искусства и поощрять способных русских художников (сочинителей и исполнителей) и преподавателей музыкальных предметов». Просветительский характер деятельности РМО выражен в словах одного из его организаторов Д. В. Стасова: «Сделать хорошую музыку доступной большим массам публики». Для этого устраивались концерты, открывались уч. заведения, учреждались конкурсы на создание новых произв. Деятельность РМО с самого начала натолкнулась на серьёзные организационные и в особенности материальные трудности, преодолевать к-рые удавалось лишь благодаря помощи меценатов и содействию «особ императорской фамилии» (формально возглавлявших об-во в качестве председателя и его заместителей). Это ставило РМО в зависимость от консервативных вкусов высших придв. сфер, что отчасти отражалось и на программах концертов. Во главе РМО стоял комитет директоров, в к-рый входили А. Г. Рубинштейн, фактически руководивший работой об-ва, Матв. Ю. Виельгорский, В. А. Кологривов, Д. В. Каншин, Д. В. Стасов. Первый симф. концерт (собрание) РМО состоялся под упр. А. Г. Рубинштейна 23 нояб. 1859 в зале Благородного собрания (здесь концерты РМО проходили и в последующие годы). Камерные вечера начали проводиться с янв. 1860 в зале Д. Бернардаки. До 1867 симф. концертами руководил А. Г. Рубинштейн, после его ухода на РМО пост гл. дирижёра занимали М. А. Балакирев (1867—1869), к-рый во многом обновил репертуар концертов, включив в него мн. совр. соч., Э. Ф. Направник (1870—1882); впоследствии приглашались видные рус. и иностр. дирижёры, в т. ч. Л. С. Ауэр, Х. Бюлов, Х. Рихтер, В. И. Сафонов, А. Б. Хессин.

В 1860 открылось РМО в Москве, возглавляемое Н. Г. Рубинштейном. Симф. концерты, начавшиеся с 1860 под его руководством, проходили в Колонном зале Дворянского (Благородного) собрания. После смерти Н. Г. Рубинштейна дирижёрами были М. Эрмансдёрфер (1882—89), В. И. Сафонов (1889—1905), М. М. Ипполитов-Иванов (1905—17); приглашались также гастролёры. Важную роль в деятельности Моск. РМО сыграл П. И. Чайковский, входивший в состав директоров на протяжении ряда лет, позднее — С. И. Танеев. Интенсивной была конц. деятельность РМО в Петербурге и Москве; концерты проводились также в залах при новых помещениях консерваторий — Петербургской (с 1896) и Московской (с 1898 в Малом и с 1901 в Большом залах). В среднем ежегодно проходило по 10—12 «регулярных» (абонементных) симф. концертов и столько же камерных в каждом городе; устраивались также «экстренные» концерты с участием выдающихся исполнителей. В составе оркестра были музыканты гл. обр. имп. т-ров; среди солистов преобладали представители рус. исполнит. иск-ва, в числе к-рых пианисты А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, виолончелисты К. Ю. Давыдов, В. Фитценгаген, пианист и скрипач братья И. и Г. Венявские, скрипач Л. С. Ауэр и др. Оркестрами руководили мн. крупнейшие дирижёры и композиторы России и др. европ. стран, в т. ч. А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов, Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Скрябин, С. И. Танеев, П. И. Чайковский, а также Г. Берлиоз, А. Дворжак, Г. Малер, Р. Штраус и др.

Осн. место в программах концертов РМО отводилось классич. музыке (И. С. Бах, Л. Бетховен, Г. Ф. Гендель, Й. Гайдн, В. А. Моцарт) и соч. нем. романтиков (Ф. Мендельсон, Р. Шуман). Впервые в России здесь прозвучали произв. зап.-европ. авторов того времени (Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Ф. Листа). Рус. музыка была представлена в осн. соч. М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского; состоялись также премьеры симф. и камерных соч. композиторов «Могучей кучки» (1-я симфония А. П. Бородина, «Антар» Н. А. Римского-Корсакова). Позднее исполнялись произведения И. Брамса, М. Регера, Р. Штрауса, К. Дебюсси и др. заруб. композиторов; значит. место отводилось рус. музыке. С 1863 периодически устраивались общедоступные концерты. В 1860—66 РМО проводило конкурсы рус. композиторов (см. *Конкурсы*).

Другой важной стороной деятельности РМО было основание в 1860 в Петербурге и Москве Муз. классов, послуживших базой для создания первых в России консерваторий, открывшихся в Петербурге (1862) и Москве (1866) и ставших крупнейшими центрами муз. образования в России.

В первые годы сба об-ва в Петербурге и Москве существовали самостоятельно, однако по мере распространения влияния РМО по всей стране столичные об-ва, как и вновь открываемые, стали именоваться отделениями. В 1865 был принят новый устав и учреждена Главная дирекция РМО, в задачу к-рой входила координация деятельности провинциальных отделений. Они создавались в большинстве крупных культурных центров — в Киеве (1863), Казани (1864), Харькове (1871), Нижнем Новгороде, Саратове, Пскове (1873), Омске (1876), Тобольске (1878), Томске (1879), Тамбове (1882), Тбилиси (1883), Одессе (1884), Астрахани (1891) и др. городах. На протяжении 2-й пол. 19 в. РМО играло ведущую роль в муз. жизни как Петербурга и Москвы, так и всей страны.

Открытые при мн. отделениях РМО муз. классы в ряде случаев постепенно выросли в уч-ща, а в наиболее крупных центрах были преобразованы в консерватории — Саратовскую (1912), Киевскую и Одесскую (1913), Харьковскую и Тбилисскую (1917). В новом уставе 1878 особое внимание уделялось положению и правам уч. заведений. Провинциальные отделения в большинстве своём испытывали хронич. недостаток в квалифицированных музыкантах и помещениях для концертов и занятий. Правительственная субсидия, выдававшаяся РМО, была крайне недостаточной и предоставлялась в основном столичным отделениям. Наиболее широкую концертную деятельность вели Киевское, Харьковское, Саратовское, Тбилисское и Одесское отделения, они устраивали 8—10 концертов за сезон. Работа отделений плохо координировалась, что отрицательно сказывалось и на постановке преподавания в уч-щах и муз. классах: вплоть до кон. 19 в. уч. заведения не имели общих уч. планов и программ. На состоявшихся в кон. 19 — нач. 20 вв. в Петербурге съездах директоров муз. классов и уч-щ были сделаны лишь первые шаги к исправлению положения. Учреждённая в 1891 должность помощника председателя по муз. части мн. годы оставалась вакантной (в 1909 этот пост занял С. В. Рахманинов).

Несмотря на мн. трудности существования, консерватизм и реакционность Главной дирекции, РМО, отражавшее просветительские стремления передовых обществ. кругов, сыграло прогрессивную роль в развитии рус. проф. муз. культуры, в распространении и пропаганде муз. произв., положило начало систематич. конц. деятельности, способствовало росту муз.-образоват. учреждений в России и выявлению нац. муз. достижений. Однако уже с конца 80-х гг. РМО не могло удовлетворять требованиям растущей демократич. аудитории; концерты и уч. заведения оставались доступными лишь для сравнительно узкого круга интеллигенции и представителей буржуазии. В кон. 19 в. начинают создаваться и развивать свою деятельность всевозможные муз. организации более демократич. типа и РМО постепенно утрачивает монопольное положение в муз. жизни страны. В 1915—17 предпринимаются попытки реорганизации и демократизации об-ва, оставшиеся безрезультатными. После Окт. революции РМО прекратило существование.

Лит.: Пузыревский А. И., Императорское русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности. (1859—1909), СПБ, 1909; Финдейзен Н., Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества. (1859—1909), СПБ, 1909; Кашкин Н. Д., Московское отделение Императорского Русского музыкального общества. Очерк деятельности за пятидесятилетие. 1860—1910, М., 1910. *М. М. Яковлев.*

РУССКОЕ ХОРОВОЕ ОБЩЕСТВО — объединение любителей хор. пения, существовавшее в Москве в 1878 — 1915. Организовано по инициативе К. К. Альбрехта. Хор Р. х. о. (до 150 чел.) принимал участие в концертах РМО, а также давал неск. собств. концертов ежегодно. Преим. внимание уделялось пению a cappella, пропаганде отечеств. музыки. В репертуар входили хор. произв. П. И. Чайковского, А. Г. Рубинштейна, Н. А. Римского-Корсакова, Ц. А. Кюи, Э. Ф. Направника, С. И. Танеева, А. С. Аренского, А. Т. Гречанинова, М. М. Ипполитова-Иванова, А. Н. Корещенко, Н. Н. Черепнина и др. (многие исполнялись впервые), хоры из опер М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. Н. Серова, А. П. Бородина. С 1881 при Р. х. о. существовали общедоступные хор. классы (рук. В. П. Войденов), готовившие учителей хор. пения и дававшие начальное муз. образование. В 1882—88 при Р. х. о. работала также духовная капелла (регент В. С. Орлов). Первый дирижёр Р. х. о. — Альбрехт, в дальнейшем дирижёрами были Аренский, Ипполитов-Иванов, В. И. Сафонов, С. Н. Василенко, Н. С. Голованов. Значит. поддержку Р. х. о. оказывали Чайковский, Н. Г. Рубинштейн, Танеев. Об-во издавало хор. лит-ру.

Лит.: Отчёты Русского хорового общества в Москве за 1879—1915, М., 1879—1915; Празднование двадцатипятилетия Русского хорового общества. 1878—1903, М., 1905. *Л. З. Корабельникова.*

РУССО (Rousseau) Жан Жак (28 VI 1712, Женева — 2 VII 1778, Эрменонвиль, близ Парижа) — франц. философ, писатель, композитор и муз. деятель. Сын часовщика. Спец. муз. образования не получил. Муз. вкусы Р. сложились под влиянием музыки, к-рую он слушал во Франции, а также в Италии (в 1743—44 был секретарём франц. посла в Венеции). Пел в церк. хоре, дирижировал домашними концертами в салоне любительницы музыки, пробовал сочинять музыку (балет «Галантные музы»— «Les muses galantes», 1747). Р. предложил реформу нотации (перевод на цифровую систему), опубликовав «Диссертацию о современной музыке» («Dissertation sur la musique moderne», P., 1743). Важнейшим стимулом активизации муз. деятельности Р. была т. н. «*война буффонов*» в 50-х гг. 18 в. в Париже. Р. решительно встал на сторону «буффонистов», выпустив неск. острополемич. памфлетов, направленных против условностей франц. придв. т-ра.



Передовой эстетик, Р. разделял позиции франц. просветителей —Д. Дидро, М. Гримма, Ж. Д'Аламбера. В дальнейшем Р. сблизился с энциклопедистами. С 1765 вёл муз. отдел в издававшейся ими «Энциклопедии, или Толковом словаре наук...» («Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers»). Развивал в своих статьях идеи о выразительности музыки, о примате в ней мелодии, к-рая, по его мнению, естественно возникает в истории человечества вместе с речью. В 1764 он закончил собств. «Музыкальный словарь» («Dictionnaire de musique», P., 1768).

Р. написал первую франц. комич. оперу «Деревенский колдун» («Le devin du village», 1752, ему принадлежит и либр.). Внешним образцом для Р. была итал. опера-буффа с её динамич. музыкой и речитативами secco, но Р. следовал франц. куплетной песне нар.-бытового характера и создал очень простое, ясное по эстетич. устремлению произв. подлинно франц. иск-ва. Опера имела длит. успех и проложила путь новому оперному жанру во Франции. Р. создал также новый муз.-театр. жанр — *мелодраму*, где вок. партия заменена декламацией, а сопровождающая её инстр. музыка тонко передаёт движения чувства и действие (с 1762 Р. работал над лирич. сценами «Пигмалион»; музыка Р. сохранилась лишь в отрывках, исп. в 1770 с текстом Р. и музыкой О. Куанье). Оба сценич. произв. Р. пользовались большой популярностью, оказали значит. влияние на современников и нашли продолжателей в разл. странах Европы. Однако неизмеримо шире эстетич. воздействие Р. на муз. иск-во 18 в. и последующего времени. Как эстетик и философ, утверждающий силу естеств. чувств не испорченного цивилизацией человека, Р. способствовал развитию сентиментализма и раннего романтизма в лит-ре и иск-ве. Руссоистские идеи не были чужды и рус. музыке кон. 18 в. Муз.-эстетич. взгляды Р., мысли о совр. ему музыке нашли отражение и в его художеств. произведениях, особенно в романе «Юлия, или Новая Элоиза» («Julie ou la Nouvelle Héloïse», 1761). После смерти Р. был опубл. сб. его романсов «Утешения в несчастье моей жизни» («Les consolations des misères de ma vie», 1781).

Соч.: Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale, [P.], 1752; Lettre sur la musique française, [P.], 1753 (рус. пер.— Письма о французской музыке, Собр. соч., т. 1, М., 1961); Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre, P., 1753 (рус. пер.— Письмо оркестранта Королевской музыкальной академии товарищам по оркестру, Собр. соч., т. 1, М., 1961).

Лит.: Маркус С., История музыкальной эстетики, т. 1, М., 1959; Jansen A., Jean-Jacques Rousseau als Musiker, B., 1884; Istel E., Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene «Pygmalion», Lpz., 1901; Pougin A., Jean-Jacques Rousseau, musicien, P., 1901; Tiersot J., Jean-Jacques Rousseau, P., 1912; Pochon A., Jean-Jacques Rousseau; musicien et la critique, Montreux, 1940; Mooser A., Pygmalion et le Devin du Village en Russie au XVIII-e siècle, Gen., 1946; Whittall A., Rousseau and the scope of opera, «ML», 1964, v. 45, № 4. *Т. Н. Соловьёва.*

РУССО́ЛО (Russolo) Луиджи (1 V 1885, Портогруаро — 6 II 1947, Черро-ди-Лаведно, Варезе) — итал. композитор и живописец. В 1909 примкнул к футуристскому движению Ф. Т. Маринетти. Сконструировал разл. рода механич. и электрошумовые инструменты, в т. ч. «интонарумори», с к-рым выступал в концертах (впервые в Модене, в 1913), вызвавших скандальные отклики. В 1913 опубликовал «Манифест музыкального футуризма», в к-ром разделяет футуристский оркестр на 6 шумовых групп. В своём творчестве применял не натуральные, а лишь музыкально-стилизованные шумы. В 1929 сконструировал т. н. руссолофон, издающий 7 различных шумов на любой высоте. Автор произв.: «Встречи автомобиля с аэропланом» («Convegno dell' automobili e dell'aeroplano»), «Пробуждение одного города» («Risveglio di una citta»), «Обед на террасе отеля» («Sipranza sulla terrazza dell'Hotel») и др. Опубликовал кн. «Искусство шумов» («L'arte dei rumori», Milano, 1961). Позднее отошёл от музыки и посвятил себя живописи.

Лит.: Prieberg F. K., Musica ex machina, B., 1960. *И. М. Ямпольский.*

РУСТ (Rust) — семья нем. музыкантов. Фридрих Вильгельм Р. (6 VII 1739, Вёрлиц, близ Дессау — 28 II 1796, Дессау) — скрипач и композитор. Ученик К. Хёка, Ф. Бенды и К. Ф. Э. Баха. Во время поездки в Италию (1765—66) совершенствовался в скр. игре у Дж. Тартини и Г. Пуньяни. С 1766 работал в Дессау придв. капельмейстером, дирижёром хора и театр. оркестра, давал уроки игры на скрипке. Р. владел мн. инструментами, был известен как скрипач и лютнист. Автор кантат, од и песен (2 сб.: 1784 и 1796, в т. ч. на стихи И. В. Гёте), сонат для скрипки, сонат и др. пьес для фп., музыки к драм. спектаклям.

Вильгельм Карл Р. (29 VII 1787, Дессау — 18 IV 1855, там же) — пианист, органист и муз. педагог. Сын Фридриха Вильгельма Р. С 1807 выступал в Вене, в т. ч. с исполнением фп. соч. Л. Бетховена. Был органистом в Вене. С 1827 работал в Дессау. Автор соч. для фп. и органа.

Вильгельм Р. (15 VIII 1822, Дессау — 2 V 1892, Лейпциг) — органист, исследователь нем. музыки. Сын Вильгельма Карла Р. Учился у отца и у Ф. Шнейдера (1843—46). С 1849 преподавал в Берлине игру на фп. и композицию; с 1861 органист церкви св. Луки, в 1864—74 дирижёр Баховского об-ва в Берлине, с 1864 корол. музик-директор; с 1870 преподавал теорию музыки и композицию в консерватории Штерна. С 1878 органист, с 1880 кантор Томаскирхе в Лейпциге. Автор духовных соч., произв. для органа и фп. Был редактором собрания соч. И. С. Баха (т. 1—18, 1853—78), избр. арий Глюка (ч. 1—2, Лейпциг, б. д.); подготовил издание соч. своего деда — Фридриха Вильгельма Р.

Лит.: Prosky M. von, Das Herzogliche Hoftheater zu Dessau..., Dessau, 1894; Prieger E., Fr. W. Rust, Köln, 1894. *О. Т. Леонтьева.*

РУСТА́МОВ Сеид Али оглы [р. 29 IV (12 V) 1907, Ереван] — сов. композитор, дирижёр. Нар. арт. Азерб. ССР (1957). Чл. КПСС с 1945. Деп. Верх. Совета Азерб. ССР 3—5-го созывов. В 1929 окончил ф-т азерб. нар. музыки в Бакинской консерватории. С 1931 концертмейстер, с 1935 худ. рук. и гл. дирижёр оркестра нар. инструментов Азерб. радиокомитета. В 1940—49 директор и худ. рук. Азерб. филармонии, в 1943—48 рук. отдела муз. вещания Азерб. радиокомитета.

Р. принадлежит ряд обработок нар. песен и танцев — «Азербайджанские тащевальные мелодии» [б. г., б. м.], «50 азербайджанских народных песен» (1938), «Азербайджанские ашугские песни» (4 сб., 1938), «Азербайджанские народные песни» (1950), «Азербайджанские народные рэнги» (т. 1—2, 1954, 1956). В 1948—52 пред. правления СК Азербайджана. С 1928 преподавал в Бакинском муз. уч-ще, с 1958 — в консерватории по классу тара (с 1973 профессор). Гос. пр. СССР (1951, за цикл песен).

Соч.: муз. комедии — Пятирублёвая невеста (1939), Дурна (1947), Жена начальника (1961)— все пост. в Азерб. т-ре муз. комедии; кантаты для солистов, хора и орк.— Великий вождь (1970), Азербайджан (1970); для орк. нар. инстр.— 4 сюиты (1939, 1945, 1948, 1953), Героическая увертюра (1948), фантазия Баяти Кюрд; концерт для тара с орк.; муз.-драм. композиции для ансамбля Азерб. песни и пляски и орк. нар. инструментов — Слушай, фронт! (1942), Солнечный Азербайджан, 2-я ред., Счастливая Родина (1943); музыка к спектаклям драм. т-ров.

Лит. соч.: Нотная грамота, Баку, 1931 (совм. с А. Зейналлы, Ф. Эфендиевым и А. Гасановым, на азерб. яз.); Школа игры на таре, Баку, 1935, ² 1966.

Лит.: Стельник З., Сеид Рустамов, Баку, 1956; Мехмандарова Л., Сеид Рустамов, Баку, 1965; Абасова Е., Сеид Рустамов, Баку, 1973.

РУТИ́НИ (Rutini) Джованни Марко (Джованни Мария или Джованни Плачидо) (25 IV 1723, Флоренция — 7 XII 1797, там же) — итал. композитор. В 1739—44 учился в консерватории «Пиета деи Туркини» (Неаполь). С 1748 был преподавателем игры на клавесине в Праге. В 1756 совершил поездку в Берлин, в том же году стал учителем музыки графини фон Ностиц (Прага). В 1758 вступил в оперную труппу Дж. Б. Локателли, с к-рой приехал в Петербург, где дирижировал оркестром графа Шереметева и участвовал в театр. спектаклях. Ок. 1761 вернулся в Италию и был принят в Болонскую филармонич. академию, где занимался у Дж. Б. Мартини. Жил во Флоренции, Кремоне, Венеции (1763), Генуе и Ливорно (1764), с 1770 — при дворе герцога Моденского, затем поселился во Флоренции, где был преподавателем игры на клавесине при т-ре «Интерпиди». Создал множество театр. и инстр. произв., в т. ч. сонаты для клавесина.

Сын Р. — Фердинандо Р. (1767, Модена — 13 II 1827, Террачина) — композитор. Учился у отца. Играл на клавесине в разл. т-рах Флоренции, работал в капелле Урбино, в соборе Мачерато, в соборах Риети и Террачины. Автор более 30 опер-буффа.

Лит.: Mooser R.-A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-e siècle, t. 1, 3, Gen., 1948, 1951; Newman W. S., The sonata in the classic era, Chapel Hill, [1963]; Fabbri M., Tredici ignote composizione attribuite a Correlli in due manoscritti di Firenze e di Assisi, в кн.: Le celebrazioni del 1963... Firenze, 1963.

«RUCH MUZYCZNY» («Рух музы́чны») — польский муз. журнал. В 1857—62 выходил в Варшаве 1 раз в неделю под ред. Ю. Сикорского, основателя и автора б. ч. статей. В «R. m.» публиковались статьи по истории польск. музыки, рецензии на текущие концерты и спектакли, гл. обр. на пост. опер С. Монюшко. Издание «R. m.» было возобновлено после 2-й мировой войны 1939—45; выходил в 1945—49 и 1957—59 в Кракове 1 раз в месяц, затем 2 раза в месяц как популярный журнал под ред. З. Мыцельского (до 1949 совм. с С. Киселевским). С 1959 издаётся в Варшаве. Выходил сначала 1 раз, с кон. 1960-х гг. — 2 раза в месяц. С 1968 «R. m.» руководит редколлегия во главе с Л. Эрхардтом. Журнал публикует рецензии на новые произв. совр. композиторов, отчёты о муз. фестивалях, статьи о проф. муз. образовании и воспитании, о муз. самодеятельности; даёт обзоры муз. жизни разных городов ПНР. Важное место занимает в нём иностр. отдел, в к-ром публикуются статьи об исполнении произв. польск. композиторов за рубежом.

РУ́ХА (Ruha) Штефан (р. 17 VIII 1931, Карей) — рум. скрипач. Засл. арт. СРР (1963). В 1956 окончил Клужскую консерваторию у Ф. Балога. В 1949—57 концертмейстер т-ра Венгерской оперы в Клуже, в 1957—58 — оркестра Клужской филармонии, с 1958

солист этой филармонии. Основатель и руководитель Клужского квартета «Напока» (с 1964). С 1963 преподаёт в Клужской консерватории. Лауреат междунар. конкурсов: им. П. И. Чайковского в Москве (1958, 3-я пр.), им. Дж. Энеску в Бухаресте (1958, 1-я пр.), им. М. Лонг — Ж. Тибо в Париже (1959, 2-я пр.). Игру Р.— солиста и ансамблиста, отличают глубина и содержательность трактовок, лирич. проникновенность, теплота тона; в его репертуаре широко представлена музыка рум. композиторов. Гастролирует во мн. странах мира, неоднократно выступал в СССР.

Лит. Фихтенгольц М., Выступления скрипачей. Ш. Руха, «СМ», 1961, № 5, с. 147; Чалаева И., Вновь — Ш. Руха, «МЖ», 1967, № 15; Pandelescu J.-V., Benkö A., Tineri muzicieni. Ștefan Ruha, «Muzica», 1960, № 6. *Р. Э. Лейтес.*

РУШКО́ВСКАЯ-ЗБОЙНЬСКАЯ (Ruszkowska-Zboińska) Хелена (1878 или 1880, Львов — 3 XI 1948, Краков) — польск. оперная певица (драм. сопрано). Училась пению у В. Высоцкого во Львовской консерватории. Дебютировала как конц. певица в 1897, как оперная — в 1900 в оперном т-ре во Львове (партия Марты в опере «Марта» Флотова). В 1904—06 пела в «Т-ре Велькн» в Варшаве, затем более 10 лет гастролировала в Вене, Милане («Ла Скала»), а также в городах Испании, в Юж. Америке и др. Была солисткой оперного т-ра в Праге, позднее «Т-ра Велькн» (1919—28), одноврем. часто выступала во львовском оперном т-ре. Партии: Манру («Манру» Падеревского; первая исполнительница), Алина («Гоплана» Желеньского), Изольда, Брунгильда («Тристан и Изольда», «Зигфрид» Вагнера), Дездемона, Леонора («Отелло», «Сила судьбы» Верди), Маршальша («Кавалер роз» Р. Штрауса). В 1928 оставила оперную сцену, выступала как конц. певица (партии в ораториях и др.); преподавала в Варшаве, затем в Кракове. Среди учеников — Е. Бандровска-Турска (брала уроки у Р.-З. в Вене).

Лит.: Reiss J., Polscy śpiewycy i polskie śpiewaczki, [Warsz.—Łódź], 1948. *З. Лиссса.*

РЫБАКО́В Сергей Гаврилович (1867—1922, Рига) — рус. этнограф, собиратель нар. песен. Окончил историко-филологич. ф-т Петерб. ун-та, одноврем. учился в Петерб. консерватории (муз.-теоретич. предметы, композиция). С 1893 участвовал в этнографич. поездках по восточным областям России и средней Волге, записывал муз. фольклор. В 1897 опубликовал работу «Музыка и пение уральских мусульман», содержащую записи 204 кирг. и тат. напевов. Несколько схематичные, эти записи представляют собой первую публикацию значит. числа образцов музыки тюркских народов. В 1899 применил для записи напевов фонограф, зафиксировав 90 туркм., тадж., герадо-евр. и рус. песен в быв. Сырдарьинской, Самаркандской и Закаспийской обл. Ср. Азии и в Бухаре (остались нерасшифрованными). Выступал с докладами и сообщениями о своих этнографич. поездках, сопровождая их муз. иллюстрациями и демонстрацией диапозитивов. В числе составленных им сборников — «Древние псалмы Псковского края» (на Рождество, Новый год и др.; совм. с А. Н. Мошиным, СПБ, 1911). Мелодии, вошедшие в этот сборник, Р. записал с голоса Мошина и гармонизировал для 3-гол. однородного хора a cappella или 4-гол. однородного хора с сопровождением фп. или фисгармонии. Написал ряд музыкальных произведений, в том числе хоры на нар. слова («Коляда», «Овсень»). Автор статей. Из них выделяется обзорная статья «Русская песня» (53-й полутом «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона), хотя её теоретич. положения не свободны от ошибок.

Соч.: Курай, башкирский музыкальный инструмент, «РМГ», 1896, № 1 (с записями мелодий); Русские влияния в музыкальном творчестве нагайбаков..., там же, 1896, № 11 (с нотными примерами); Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта, СПБ, 1897; и др. *И. М. Ямпольский.*

РЫБА́ЛЬЧЕНКО Всеволод Петрович [р. 10 (23) VIII 1904, Харьков] — сов. композитор. В 1931 окончил Харьковский муз.-драм. ин-т по классу композиции у С. С. Богатырёва. В 1931—34 преподавал теоретич. дисциплины в Харьковском муз.-театр. техникуме. Р. принадлежат редакция и инструментовка ряда произв. Г. Г. Верёвки, В. С. Косенко, Н. В. Лысенко, М. Л. Кропивницкого.

Соч.: оперы (совм. с Ю. С. Мейтусом и М. Д. Тицем)— Перекоп (1939, Киевский т-р оперы и балета), Гайдамаки (1941); для орк.— симф. поэмы Празднично-триумфальная (1960), Космическая (1971), Посвящение Юрию Гагарину (1974), 2 сюиты — на укр. нар. темы (1929) и Молодёжная (1957), увертюры — Партизаны (1959), Весёлая (1964), Праздничная (1969), симф. повесть в 6 частях «Слово о полку Игореве» (1968), Праздничный марш (1951), фантазия на 2 укр. темы (1970), Шутки (1973); скерцо для 3 тромбонов (1971); для голоса с фп.— романсы на сл. Г. С. Сковороды, Т. Г. Шевченко, В. Н. Сосюры, М. Ю. Лермонтова, С. А. Есенина, А. А. Блока, В. В. Маяковского, Е. А. Евтушенко.

РЫБА́СОВ Иван Осипович (Иосифович) (1846—1877, Петербург) — рус. пианист, дирижёр и композитор. В 1865 окончил Петерб. консерваторию по классу фп. у А. А. Герке и по классу теории композиции (муз.-теоретич. предметы) у Н. И. Зарембы. В 1862—71 преподавал в консерватории обязательное фп. В 1871—75 дирижёр оркестра Александринского т-ра в Петербурге, для драм. спектаклей к-рого писал вставные муз. номера, романсы и др. *И. М. Ямпольский.*

РЫБНО́В Александр Васильевич [р. 19 VIII (1 IX) 1906, Москва] — сов. хор. дирижёр, педагог. Нар. арт. СССР (1971). Чл. КПСС с 1944. В 1914—17 учился в Моск. синодальном уч-ще; в 1918—23 — в Моск. хор. академии. В 1927 окончил хор. ф-т, в 1930 — муз.-теоретич. ф-т Моск. консерватории. С 1930 хормейстер, с 1958 гл. хормейстер Большого т-ра. Р.— мастер высокой культуры, один из виднейших представителей сов. школы хор. дирижирования. Добивается ярких тембровых окрасок, острого ощущения ритма, масштабности звучания хора. Участвовал в пост. на сцене Большого т-ра опер «Хованщина», «Князь Игорь», «Вражья сила», «Садко», «Псковитянка», «Руслан и Людмила», «Сказание о граде Китеже...», «Пиковая дама», «Мазепа» (Гос. пр. СССР, 1950), «Аида», «Фиделио», «Летучий голландец», «Семён Котко», «Война и мир», «Декабристы»; «Оптимистическая трагедия» Холминова, «Похищение луны» Тактакишвили, «Мёртвые души» Щедрина и др. Хор Большого т-ра под упр. Р. участвовал в исполнении 9-й симфонии Бетховена, «Казни Степана Разина» Шостаковича и др. В 1954—67 доцент Муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных. В 1934—50 рук. самодеят. хора Моск. автозавода им. И. А. Лихачёва.



РЫВКИН Александр Михайлович [28 II (12 III) 1893, Екатеринослав, ныне Днепропетровск — 17 II 1951, Ленинград] — сов. альтист и педагог. Засл. арт. РСФСР (1940). В 1917 окончил Петрогр. консерваторию по классу скрипки у Э. Э. Крюгера (ранее занимался у А. А. Колаковского). В консерватории также специализировался как альтист. С 1919 один из организаторов и участник (играл партию альта) квартета им. А. К. Глазунова. В 1938—51 рук. квартетного класса (с 1940 профессор) Ленингр. консерватории. Автор инструктивных соч.: «Система ежедневных упражнений для альта» (М., 1941), обработок и переложений для струн. квартета произв. зап.-европ. и рус. композиторов 18—20 вв. *И. М. Ямпольский.*

РЫВКИНД Иосиф Васильевич [30 VI (12 VII) 1884, Москва — 18 VII 1920, там же] — сов. скрипач и педагог. В 1902 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки у И. В. Гржимали, в 1908 — Высшую школу музыки в Берлине, где занимался у Й. Иоахима и Э. Вирта (скрипка), по композиции учился у М. Бру-

ха. В 1908—14 участник берлинского струн. квартета К. Клинглера и фп. трио (Р., Р. Кан, А. Вильямс). Завоевал известность как выдающийся солист и камерный исполнитель. С 1914 жил в Москве, в 1918—20 профессор Моск. консерватории (классы струн. ансамбля, струн. оркестра и скрипки). Одноврем. возглавлял струн. квартет Моск. консерватории (Р., С. М. Розенблюм, Я. Т. Подгорный, А. Э. Глен).

Лит.: Нейштадт В. и Л., Иосиф Рывкинд. (К 15-летию со дня смерти), «СМ», 1935, № 7—8. *И. М. Ямпольский.*

РЫЖКИН Иосиф Яковлевич [р. 24 VI (7 VII) 1907, Москва] — сов. музыковед и педагог. Кандидат искусствоведения (1935). В 1930 окончил Моск. консерваторию (историко-теоретич. отделение; учился у М. Ф. Гнесина, А. Ф. Гедике и др.). Преподавал в Моск. консерватории (1929—44, с 1939 профессор, в 1941—43 декан историко-теоретич. ф-та, в 1940—44 зав. кафедрой теории и истории музыки военно-дирижёрского ф-та). В 1932—33 гл. редактор редакции Центр. муз. радиовещания. В 1943—45 консультант (по вопросам музыки) Всесоюзного комитета по радиовещанию. В 1944—1948 зав. кафедрой истории и теории музыки и профессор Ин-та военных дирижёров. В 1948—66 старший науч. сотрудник Ин-та истории иск-в, в 1966—73 зав. кафедрой истории и теории музыки Моск. ин-та культуры, с 1973 профессор-консультант Муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных. Был науч. сотрудником Академии художеств. наук (ГАХН), зам. гл. редактора журн. «Советская музыка». Осн. область исследоват. работ Р. — муз. эстетика, теоретич. музыкознание. Автор статей о советской музыке, о русских и зарубежных композиторах.

Соч.: История учений о гармонии, «Пролетарский музыкант», 1931, № 8; «Менуэт» Танеева. (О художественном образе), «СМ», 1934, № 4; Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. 1—2, М.—Л., 1934 — 43 (совм. с Л. А. Мазелем); О национальном вопросе в истории западноевропейской музыки (под псевд. И. Р-н), «СМ», 1937, № 4; Очерк о гармонии, там же, 1940, № 3; Шестая симфония Чайковского. О трёх «планах» русской музыкальной классики: историческом, эпическом и психологико-драматическом, «СМ», 1946, № 1—3; Русское классическое музыкознание в борьбе против формализма, М.—Л., 1951; Взаимоотношения образов в музыкальном произведении и классификация так называемых «музыкальных форм», в сб.: Вопросы музыкознания, вып. 2, М., 1955; Стиль и реализм, в сб.: Вопросы эстетики, [вып.] 1, М., 1958; Русская советская музыкальная культура [1941—1945], в кн.: История русской советской музыки, т. 3, М., 1959; Назначение музыки и её возможности, М., 1962; Образная композиция музыкального произведения, в сб.: Интонация и музыкальный образ, М., 1965; Становление советской музыкальной эстетики. (Луначарский и Асафьев), в сб.: Из истории советской эстетической мысли, М., 1967; Сюжетная драматургия бетховенского симфонизма, в сб.: Бетховен, вып. 2, М., 1972; Новаторство возрождённой традиции, «СМ», 1976, № 6; Советская музыкальная эстетика в 30-е годы, в сб.: Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов, М., 1977, и др.

Б. М. Ноздрунов.

РЮККЕРС (Ruckers) — семья бельг. (брабантских) мастеров клавишных инструментов. Работали в Антверпене в 1575—1667. Ханс Р. Старший (ок. 1550, Мехелен — после 1625, Антверпен) — основатель мастерской Р. Создал 26 инструментов (1-й — в 1575). Построил несколько больших органов в церквах Антверпена (особенно знаменит орган антверпенского собора); его 2-й сын Ханс (Жан) Р. Младший (крещён 15 I 1578, Антверпен — 24 IV 1643, по др. сведениям 1642, там же) изготовил 35 инструментов; строил и органы (1631—42). В годы его работы мастерская достигла расцвета. 4-й сын Р.— Андреас Р. Старший (крещён 20 VIII 1579, Антверпен — между 1651 и 1655, там же) работал в Антверпене в 1610—44; изготовлял только клавесины и спинеты. Сын Андреаса Р. Старшего — Андреас Р. Младший (крещён 31 III 1607, Антверпен — после 1667, там же) изготовлял клавесины. Р. ошибочно приписывается изобретение клавесина с 2 мануалами (итал. мастер Н. Винчентино уже в 1550-х гг. построил 6-мануальное чембало). Отличное звучание, высокое качество струн и точность механики (как следствие — устойчивый строй), законченность и красота внутр. и внешнего оформления обеспечили клавесинам (1- и 2-мануальным) и клавикордам Р. широкое признание в странах Европы (особенно в Англии и во Франции).

Лит.: Burbure W. de, Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers, Brux., 1863; Kinsky G., Die Familie Ruckers, «ZfMw», 1921/22, Jahrg. 4; Pols A. M., De Ruckers en de klavierbouw in Vlaanderen, Antw., 1942; Boalch D. H., Makers of the harpsichord and clavichord, 1440 to 1840, N. Y., [1956]; Hirt F. J., Meisterwerke des Klavierbaus. 1440—1880, Kassel, 1955 (англ. пер.: Stringed keyboard instruments 1440—1880, Boston, 1968); Kinkeldey O., Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, Lpz., 1910, ² Hildesheim, 1968; Dufourcq N., Le clavecin, P., 1949, ² 1969.

Л. И. Ройзман.

RÜCKPOSITIV (рюкпозитив, от нем. Rücken — спина) — часть труб в больших старинных (эпохи барокко) церк. *органах*, размещённая за спиной органиста (отсюда назв.), ближайшая к слушателям и звучащая обычно при игре на нижнем мануале. Регистры Р. обладают характерным высоким резковатым тембром. Противопоставление звучности осн. массы органных регистров, расположенных в глубине церк. хоров, ансамблю регистров Р. создаёт эффект контраста.

Лит.: Smets P., Die Orgelregister, ihr Klang und Gebrauch, ²-³Mainz, 1958.

Л. И. Ройзман.

РЯБИ́НИНЫ — семья рус. сказителей. Трофим Григорьевич Р. (1791, дер. Гарницы, Петрозаводского уезда Олонецкой губ. — 1885, дер. Середки, того же уезда, ныне Заонежский р-н Карел. АССР). Его сын — Иван Трофимович Р. (1844, дер. Середка — г. смерти неизв., дер. Гарницы). Пасынок И. Т. Рябинина — Иван Герасимович Р.-Андреев (1873, дер. Гарницы — 12 III 1926, там же). Его сын — Пётр Иванович Р.-Андреев [27 V (9 VI) 1905, дер. Гарницы — 3 II 1953, Петрозаводск].

Т. Г. Рябинин получил широкую известность благодаря этнографам и собирателям фольклора П. Н. Рыбникову и А. Ф. Гильфердингу, к-рые записали с его голоса 26 образцов нар. эпической поэзии и 2 напева. В 1871 Рябинин выступал с исполнением былин в науч. об-вах Петербурга. Он был не только выдающимся исполнителем, но, вероятно, и создателем новых редакций (его тексты значительно отличаются от текстов былин, исполнявшихся совр. ему сказителями). От И. Т. Рябинина записано 6 эпич. произв., тексты к-рых близки текстам И. Г., П. И. Р.-Андреевых и Т. Г. Рябинина. И. Т. Рябинин много выступал в городах России и Зап. Европы. И. Г. Р.-Андреев знал 15—16 эпич. произв., но в записях сохранилось только 9; в 1921 он выступал в Ин-те живого слова (Петроград). П. И. Р.-Андреев — последний хранитель семейной традиции, будучи грамотным человеком, был знаком и с изданиями былин. Он также сочинял в эпич. стиле произв., посв. сов. гос. деятелям и полководцам. Непрерывная преемственность эпич. традиций четырёх поколений семьи Р. имеет исключит. значение для фольклористики. М. П. Мусоргский записал с голоса Т. Г. Рябинина две былины, мелодию одной из них он использовал в «Сцене под Кромами» своей оперы «Борис Годунов». А. С. Аренский написал «Фантазию на темы Рябинина» для фп. с оркестром (использовал мелодии И. Т. Рябинина).

Публикации былин, записанных от Рябининых: Рыбников П. Н., Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. 1—4, М., 1861—67, ²т. 1—3, М., 1909—10; Гильфердинг А. Ф., Онежские былины, записанные в 1871 году, ⁴т. 2, М.—Л., 1950; Истомин Ф. М., Дютш Г. О., Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году, СПБ, 1894; Былины П. И. Рябинина-Андреева. Подготовка текстов к печати, статья и примеч. В. Базанова, под ред. А. М. Астаховой, Петрозаводск, 1939; Былины Ивана Герасимовича Рябинина-Андреева. Подготовка текстов и примеч. А. М. Астаховой, ст. А. М. Астаховой и В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Петрозаводск, 1948.

Лит.: Ляцкий Е., Сказитель И. Т. Рябинин и его былины, «Этнографическое обозрение», 1894, кн. 23; Сперанский М., Былевая песня и современные носители, в кн.: Былины, т. 2, М., 1919; Соколов Б., Сказители, М., [1925];

Астахова А. М., Былинное творчество северных крестьян, в кн.: Былины Севера, т. 1, М.—Л., 1938. *И. Я. Лесенчук.*

РЯБОВ Алексей Пантелеймонович [5 (17) III 1899, Харьков — 18 XII 1955, Киев] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в УССР (1951). В 1918 окончил Харьковскую консерваторию, занимался у И. Ю. Ахрона по классу скрипки, у Акимова и М. И. Карсунского по классу композиции. Играл в симф. оркестрах Харькова, Армавира. С 1929 дирижёр Харьковского, с 1941 — Киевского т-ров муз. комедии. Р.— первый композитор, работавший в области укр. сов. оперетты. Им создано 25 оперетт, среди к-рых наибольшую известность получили «Свадьба в Малиновке» (либр. Л. А. Юхвида), «Ночь в июне» (о героизме сов. учёных; пост. в дни Великой Отечеств. войны 1941—45 мн. муз. т-рами СССР).

Соч.: оперетты, в т. ч.— Коломбіна (1924, Ростов-на-Дону), Сорочинський ярмарок (Сорочинская ярмарка, 1936, Харьков), Майська ніч (Майская ночь, 1937, там же), Весілля в Малинівці (Свадьба в Малиновке, 1937, там же), Ніч у червні (Ночь в июне, 1941, Москва), Чудесний край (1949, Киев), Червона калина (Красная калина, 1954, там же); кантата — Памяти Ленина (1934); для орк.— симфония (1922); концерт для скр. с орк. (1921), струн. квартет (1921). *И. Н. Михайлов.*

РЯБОВ Степан Яковлевич [3 (15) VII 1832 — после 1899, Москва] — рус. скрипач и дирижёр. Учился игре на скрипке в Моск. театр. уч-ще. С 1859 скрипач оркестра Моск. казённых т-ров. В 1873—75 дирижёр Малого т-ра, в 1875—99—балетных спектаклей Большого т-ра. Был постоянным дирижёром бального оркестра моск. Купеческого клуба. Иск-во Р., дирижёра танц. музыки, прозванного «московским Штраусом», запечатлел А. И. Куприн в повести «Юнкера» (глава «Вальс»).

Лит.: Липаев И., К юбилею дирижера С. Рябова, «РМГ», 1899, № 48, стлб. 1249—50. *И. М. Ямпольский.*

РЯДНО́В (наст. фам. Шульц) Евгений Карлович (1853, с. Рядновка, ныне Харьковской обл. — 19 IX 1925, Тбилиси) — рус. певец (тенор), педагог. В нач. 70-х гг. 19 в. учился в Петерб. консерватории у К. Эверарди. Завершил вок. образование у А. Буцци в Милане. С 1875 после дебюта на оперной сцене в Бергамо (партия Фернандо — «Фаворитка» Доницетти) выступал в т-рах Рима, Марселя, Вены. По возвращении в Россию (1880) работал в 1881—85 в петерб. Мариинском т-ре. Бо́льшая часть творч. жизни Р. была связана с Тбилиси, где в 1880, 1885—1900 он выступал в оперном т-ре. Участвовал в первых пост. в Тбилиси опер «Орлеанская дева», «Тангейзер»; «Маккавеи» Рубинштейна и др. Мастерски владея разнообразными средствами вок. техники, пел как героико-драм., так и лирич. партии. В числе лучших партий: Хозе; Рауль («Гугеноты»), Радамес, Манрико, Ленский, Князь. С 1895 вёл педагогич. работу в Тбилисском муз. уч-ще (с 1917 Тбилисская консерватория). Свой педагогич. опыт Р. изложил в работах: «Практические основы школы пения» и «Методические записки по постановке голоса» (не изд.). У Р. учились А. М. Давыдов, А. И. Инашвили, М. К. Максаков, А. Г. Яковлев, А. В. Секар-Рожанский, Е. Г. Ольховский и др.

Лит.: Чемоданов С., Е. К. Рядно́в, «Жизнь искусства», 1925, № 43; Вахуташвили Н., Рядно́в, Бахуташвили-Шульгина, Вронский. Очерки по истории вокального образования в Грузии, Тб., 1959.

РЯЗА́НОВ Пётр Борисович [9 (21) X 1899, Нарва — 11 X 1942, Тбилиси] — сов. композитор, педагог, музыковед, фольклорист. В 1925 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у А. М. Житомирского (учился также у Н. А. Соколова, Л. В. Николаева, М. О. Штейнберга). Был ответств. редактором нотного отделения изд-ва «Тритон» (1931—37), зав. кабинетом нар. творчества Ленингр. ин-та т-ра и музыки (1940—1941). В 1926—32 и в кон. 1930-х гг. преподавал композицию в Ленингр. центр. муз. техникуме, в 1925—42— в Ленингр. консерватории (с 1935 профессор, с 1939 зав. кафедрой композиции). В 1936 и 1938—39 преподавал и был консультантом в консерваториях Тбилиси и Баку (с 1942 профессор Тбилисской консерватории). Среди учеников Р.— А. М. Баланчивадзе, Н. В. Богословский, Р. К. Габичвадзе, И. И. Дзержинский, Г. В. Киладзе, А. Д. Мачавариани, Г. В. Свиридов, В. П. Соловьёв-Седой, Л. А. Ходжа-Эйнатов, О. С. Чишко и др. Р. — крупный деятель в области муз. образования, один из создателей сов. методики воспитания композиторов. Читал разработанные им курсы учения о мелодии и муз. фольклоре. Занимался собиранием, изучением и обработкой фольклора. Автор статей.

Соч.: увертюра (для орк., 1926); камерно-инстр. ансамбли — квартет (1935), сюита (для ансамбля деревянных дух. инстр.); 3 пьесы для влч. с фп. (1935, 1938); прелюдия и фуга для органа; для фп.— соната (1925), сюита (1926—27), Лирические этюды (тетр. 1, 1935—36; тетр. 2, 1937); хоры (в т. ч. Застольная песня, У огненных горнов); для голоса с фп.— циклы: 4 стихотворения А. А. Блока, Короткие песни, Таборные песни, Саратовские частушки; для голоса, скр., влч. и кларнета — Злые песни; обр. нар. песен.

Лит.: Зарицкая Р., П. Б. Рязанов, Л., 1960.

В. С. Фомин.

РЯУЗОВ Сергей Николаевич [р. 26 VII (8 VIII) 1905, Москва] — сов. композитор. В 1930 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у Р. М. Глиэра, инструментовки — у С. Н. Василенко. Участник «Проколла». В 1936—39, 1945—46 редактор Музгиза; в 1938—1939 и с 1950 эксперт Всесоюзного агентства по авторским правам. С 1934 изучал и использовал в своих соч. чеченскую, кабардинскую, туркм., бурят., кирг., монг. нар. музыку. Автор статей.

Соч.: оперы — Мэдэгмаша (У подножья Саян, 1949, Бурят. т-р оперы и балета; 2-я ред. 1952, там же), Ак-Шумкар (Белый сокол, 1957, Кирг. т-р оперы и балета); балет — Свет над долиной (1956, Бурят. т-р оперы и балета); для хора и орк.— Торжественная кантата (к 25-летию Каб.-Балкарской АССР, 1946); сюита на бурят.-монг. темы (для орк., из оперы «Мэдэгмаша», 1950); концерт для флейты и струн. орк. (1936); для орк. рус. нар. инструментов — 2 сюиты (1934, 1938); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. струн. квартет на чеченские темы (1934); хоры; обр. нар. песен и мелодий (бурят., кирг., кабард., монг., япон.); музыка к фильмам и др.

Лит. соч.: О работе композитора в национальном оперном театре, «СМ», 1948, № 8; Воспоминания о «Прокол ле», там же, 1949, № 7; Председатель производственного коллектива, в кн.: Александр Давиденко. Воспоминания, статьи, материалы, Л., 1968; Минувшее, но не забытое, «СМ», 1958, № 5; Композитор-гражданин. [В. Кочетов], там же, 1969, № 6; По пути, указанному Лениным, там же, 1970, № 2; Музыка в плену, в кн.: Музыка на фронтах Великой Отечественной войны, М., 1970; Творческие связи композиторов, «Звезда Октября» («Октябрийтула»), 1972, № 8 (на монг. яз.); Звучит музыка Монголии, «Культура и жизнь», 1973, № 3.

Лит.: Куницын О., С. Н. Рязов и бурятская музыкальная культура, в кн.: Вопросы музыкознания, вып. 2, Улан-Удэ, 1971. *М. Ф. Леонова.*

РЯЭТС Яан Петрович (р. 15 X 1932, Тарту) — сов. композитор. Нар. арт. Эст. ССР (1977). Чл. КПСС с 1964. В 1957 окончил Таллинскую консерваторию по классу композиции у Х. Эллера. Пред. правления СК Эст. ССР (с 1974).

Соч.: для солистов, хора и орк.— декламатория Карл Маркс (сл. Э. Ветемаа, 1964), Школьная кантата (Koolikantaat, сл. Ветемаа, 1968), Маленькая оратория (Väike oratoorium, сл. Ветемаа, 1973); для орк.— 7 симфоний (1957, 1958, 2 в 1959, 1966, 1967, 1973), Ода первому космонавту (Ood esimesele kosmonaudile, 1961), Торжественная поэма (Pidulik poeem, 1970), Allegro (с солирующими фп. и влч., 1970), симф. сюита (1971), концерт (для камерного орк., 1961), Дивертисмент (для камерного орк., 1971); концерты для инструментов с орк.—для скр. и камерного орк. (1963), для фп. (1968), для фп. и камерного орк. (1971); камерные ансамбли — 4 фп. трио (1957, 1962, 1973, 1974), 5 струн. квартетов (1955, 1958, 1965, 1970, 1974), секстет (для фп. и духовых, 1972), 3 фп. квинтета (1957; 1965; 1970, Гос. пр. Эст. ССР, 1972), нонет (для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, скр., альта, влч. и к-баса, 1967); для фп.— 6 сонат (1959—76), 24 прелюдии (1968, Гос. пр. Эст. ССР, 1972); музыка к кинофильмам (св. 10), в т. ч. «Опасные игры» («Ohtlikud mängud», 1974), «Время жить, время любить» («Aeg elada, aeg armastada», 1977).

А. В. Хиршсон.

С

САБАЛЕ́ТА (Zabaleta) Никанор (р. 7 I 1907, Сан-Себастьян) — испан. арфист. Игре на арфе учился с 7-летнего возраста. В 1920 окончил Мадридскую консерваторию, с 1925 совершенствовался у арфиста М. Турнье в Париже. В том же году начал выступать с сольными концертами. Много гастролировал в странах Европы, в Сев. и Юж. Америке. С нач. 1970-х гг. вице-президент Междунар. ассоциации арфистов. Прославился как виртуоз, всесторонне использовавший звуковые и технич. возможности арфы (развив идею арфиста Я. Б. Крумпхольца, ввёл 8-ю педаль для включения в нижнем регистре демпфера). Для исп. С. характерны поэтичность, задушевность, чистота тона, точность пальцевой техники. Оказал большое влияние на развитие арфового иск-ва 20 в. С. принадлежат многочисл. транскрипции и обр. старинной музыки (особенно испан. и португ. композиторов 16—17 вв.), а также ред. совр. арфовых произв. Способствовал популяризации арфы как сольного инструмента и расширению репертуара для неё; включал в программы забытые и редко исполняемые соч., в т. ч. арфовые сонаты и пьесы классич. и совр. композиторов. Играл также собств. переложения для арфы клавирных концертов Э. Эйхнера, К. Д. Диттерсдорфа. Опубликовал «Антологию 16—18 вв. и современной литературы для арфы» («Antologia dei sec. 16 e 18 della letteratura contemporanea per arpa»); произв., входящие в это собрание, в исп. С. записаны на грампластинки. С. посвящены произв. для арфы Э. Кшенека, Ж. Тайфер, М. Турнье, Д. Мийо, Х. Родриго, Э. Вилы Лобоса и др.

Лит. соч.: The Harp in Spain from the XVI to XVIII century, «Harp news», 1964, № 10.

Лит.: Дулова В., Искусство игры на арфе, М., 1975; Scimeca M. G., L'arpa nella storia, Bari, 1938.

Б. В. Доброхотов.

САБАНЕ́ЕВ Борис Леонидович [1 (13) II 1880, Москва — 25 XII 1917 (7 I 1918), там же] — рус. органист. Брат Леонида Леонидовича С. Окончил историко-филологич. ф-т Моск. ун-та. По фп. занимался у Н. С. Зверева и П. А. Шлёцера. Муз.-теоретич. предметы изучал у С. И. Танеева. В 1903 (?) окончил Моск. консерваторию по классу органа. В 1903—05 и 1913—1918 преподавал там же игру на органе (в 1904—05 зав. классом органа), с 1917 старший преподаватель. Автор ряда статей по вопросам построения органов, опубликованных в журн. «Музыка» (в т. ч. «Орган Большого зала Московской консерватории», 1911, № 21, 22; «Сильные и слабые стороны органного модернизма», 1911, № 36, 38; «Проект изменений и дополнений в составе органа Большого зала Московской консерватории», 1911, № 47, имеется отд. оттиск, и др.).

И. М. Ямпольский.

САБАНЕ́ЕВ Леонид Леонидович [7 (19) XI 1881, Москва — 3 V 1968, Антиб, Франция] — рус. музыковед, муз. критик, композитор. С 1888 занимался у Н. С. Зверева (фп.), с 1889 у Н. М. Ладухина и в 1890—1899 у С. И. Танеева (муз.-теоретич. предметы). Окончил Моск. консерваторию по классу фп. у П. А. Шлёцера, а также математич. ф-т и ф-т естествознания Моск. ун-та. С 1909 занимался композицией, выступал как муз. критик, сотрудничал во мн. органах дореволюц. и сов. периодич. печати (в т. ч. в газ. «Голос Москвы», журн. «Музыка», «Музыкальный современник», «Современная музыка», «К новым берегам» и др.), заруб. прессе. С 1921 чл. правления ГАХН, в 1921—23 пред. учёного совета ГИМНа. С 1926 жил во Франции, Великобритании, США. С. пропагандировал совр. музыку, много писал о А. Н. Скрябине (в т. ч. «Скрябин», М., 1916), а также о С. И. Танееве («С. И. Танеев», Париж, 1930), А. А. Крейне, М. Равеле. Был противоречив в критич. суждениях, зачастую допускал произвольные оценки, проявлял беспринципность. Его музыковедческие труды, во многом отмеченные чертами вульгарной социологии, компилятивностью, в большинстве своём не имеют серьёзного науч. значения. Муз. произв. С. написаны под влиянием Скрябина.

И. М. Ямпольский.

САБИ́НИН (Сабинин-Гурс) Юрий Давидович [23 IV (5 V) 1882, Тбилиси — 8 III 1958, Донецк]—сов. певец (бас). Нар. арт. УССР (1949). В 1917 окончил историко-филологич. ф-т Харьковского ун-та. Пению учился частным образом у И. И. Лапинского. В 1917—1925 солист Грузинского, в 1925—27 — Азербайджанского, в 1928—33 — Симферопольского, в 1934—35 — Днепропетровского, в 1933—41— Луганского, в 1941—1958 — Донецкого т-ров оперы и балета.

Обладал голосом широкого диапазона и драм. дарованием. Среди партий: Мельник, Руслан, Сусанин, Борис Годунов, Кончак, Кочубей, Гремин, Досифей, Мефистофель; Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Марсель («Гугеноты»), Нилаканта; Выборный («Наталка Полтавка»), Карась («Запорожец за Дунаем»), Кривонос («Богдан Хмельницкий» Данькевича), Сторожев («В бурю»), Валько («Молодая гвардия»).

САБИ́НИНА Марина Дмитриевна [р. 28 VIII (10 IX) 1917, Петроград] — сов. музыковед. Доктор искусствоведения (1973). Чл. КПСС с 1955. Окончила в 1948 историко-теоретич. отделение теоретико-композиторского ф-та Моск. консерватории, там же в 1951 — аспирантуру у Р. И. Грубера. В 1953—57 сотрудник редакции журн. «Советская музыка». С 1960 младший, с 1964 старший науч. сотрудник Всесоюзного научно-исследоват. ин-та искусствознания. С 1948 преподаёт (вела циклы лекций в разл. вузах Москвы), с 1974 в Моск. консерватории, с 1977 профессор. Выступает на разл. заруб. симпозиумах и конгрессах с докладами по вопросам сов. муз. творчества и совр. муз. т-ра.

Соч.: Молодые музыковеды, «СМ», 1948, № 7; Новые сочинения С. Прокофьева, там же, 1951, № 5; Трио А. Бабаджаняна, там же, 1953, № 4; «Война и мир» (опера С. Прокофьева), там же, 1953, № 12; Ларош и Чайковский, там же, 1954, № 10; О творчестве Г. Галынина, там же, 1955, № 2; «Снегурочка» в Большом театре, там же, 1955, № 3; Романсы Г. Свиридова, там же, 1955, № 11; Скрипичный концерт Д. Шостаковича, там же, 1955, № 12; Начало пути (О творчестве А. Холминова), там же, 1957, № 8; После гастролей французского балета, там же, 1958, № 8; Сергей Прокофьев, М., 1956; Дмитрий Шостакович, М., 1959; Узбекская музыка сегодня, «СМ», 1959, № 1; Ещё о симфониях молодых, там же, 1959, № 6; Голоса инструментов. О симфоническом оркестре, М., 1961; «Песни ветровые», «СМ», 1961, № 11; Об оперном стиле Прокофьева, в сб.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, М., 1962; «Семён Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева, М., 1963; В гостях у Фельзенштейна, «СМ», 1964, № 10; Симфонизм Шостаковича. Путь к зрелости, М., 1965; Заметки об опере «Катерина Измайлова», в сб.: Дмитрий Шостакович, М., 1967; Незавершённая казахская опера С. Прокофьева, в сб.: Музыка народов Азии и Африки, М., 1969; Симфония «Ленин», в сб.: В. Я. Шебалин, М., 1969; Заметки о Четырнадцатой симфонии Шостаковича, «СМ», 1970, № 9; Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль, М., 1976, и др.

И. М. Ямпольский.

САБИ́ТОВ Габдурахим Галимзянович [р. 7 (20) VI 1913, Самара, ныне Куйбышев] — сов. композитор. В 1945 окончил Ташкентскую консерваторию по классу композиции у Б. Б. Надеждина. В 1934—40 рук. оркестра Ташкентского ТЮЗа. В 1941—42 в Сов. Армии. В своих произв. широко использует узб. нар. мелодии, обращается и к муз. фольклору др. республик. С 1945 преподаёт в Ташкентской консерватории (с 1962 доцент).

Соч.: муз. драмы — Тахир и Зухра (1953), Седая девушка (1954)— обе совм. с Б. Ф. Гиенко; Нурхон (1957), Тайны паранджи (1960), Алпамыш (1962)— все три совм. с Т. Джалиловым; муз. комедии — Добро пожаловать (совм. с Гиенко, 1952, Узб. т-р им. Мукими), Призвание (совм. с Джалиловым, 1958, там же), Мечты Анарбал (совм. с Джалиловым, 1961, Ферганский муз.-драм. т-р); для орк.— симфония (1946), сюита (1941), сюита на народные темы (1950), хореограф. сюита Хлопок (Пахта, 1951, совм. с Б. Б. Надеждиным и Ю. Раджаби), Детская (1953); для орк. нар. узб. инструментов — сюиты Памирская (1954), Татарская (1957), Семь красавиц (1968); сюита для струнного квартета (1950); песни и романсы; музыка для драм. т-ра — «Снежок» Любимовой (совм. с Гиенко, 1950), «Алёша Пешков» Форш и Груздева (1952), обр. узб., тат., уйгур., кит. нар. песен.

Лит.: Асиновская А., Акбаров И., Композиторы Советского Узбекистана, Таш., 1959; Петрова К., Четыре спектакля Театра им. Мукими, «МЖ», 1964, № 9.

А. С. Иванов.

САБИ́ТОВ Нариман Гилязевич (Гилязетдинович) (11 I 1925, Казань — 7 VI 1971, Уфа) — сов. композитор и дирижёр. Засл. деят. иск-в Башк. АССР (1961). Чл. КПСС с 1952. Окончил в 1946 башк. отделение Моск. консерватории по классу композиции у В. А. Белого и дирижирования у И. Д. Дружинина, в 1953— теоретико-композиторский ф-т по классу композиции у А. Н. Александрова. В 1953—67 гл. дирижёр Башк. т-ра оперы и балета. Автор первых произв. конц. жанра в башк. музыке. Много работал в области муз. т-ра. Дирижёрская манера С. характеризовалась сдержанностью и чёткостью жеста. С. дирижировал собств. балетами, а также операми др. композиторов: «Акбузат» Заимова и Спадавеккиа, «Майсара» Юдакова, «Укрощение строптивой» Шебалина; «Иван Сусанин» «Борис Годунов», «Царская невеста»; «Аида», «Трубадур», «Кармен».

Соч.: детская опера — Безусый волшебник (1967); балеты — Дружба (совм. с Х. Ф. Ахметовым, 1954; 2-я ред.— Горный орёл, 1959), Буратино (1960), Гюльназира (1963), Мурзилка-космонавт (1964), Люблю тебя, жизнь (1967), Страна Айгуль (1971)— все поставлены в Башк. т-ре оперы и балета; кантата — Бессмертие (Матросов, 1953); Героическая поэма для орк. (1950); для скр. орк.— 3 концерта; для фп.— сонатина, 2 баллады, 12 прелюдий; хоры, песни, романсы.

Лит.: Губайдуллин Н., Новый башкирский балет, «СМ», 1963, № 9; Бикчентаев А., Нариман Сабитов, Уфа, 1968.

А. С. Иванов.

САБО́ (Szabó) Ференц (27 XII 1902, Будапешт — 4 XI 1969, там же) — венг. композитор. Нар. арт. ВНР (1962). Сын рабочего. Учился композиции у Л. Вейнера и З. Кодая в Высшей муз. школе им. Ф. Листа. Дебютировал в 1926 камерно-инстр. соч., в к-рых ощутимы опора на венг. нар. интонации (без прямого цитирования) и использование совр. средств выразительности. Вступив в нелегальную венг. компартию (1927), стал рук. рабочего хор. кружка; писал массовые песни и хоры (в т. ч. «Песня волков» на сл. Ш. Петёфи, 1929). В 1932—45 жил в СССР в качестве политэмигранта. В 1933—35 был пред. Междунар. муз. бюро. С 1945 работал в Венгрии. Преподавал композицию в Высшей муз. школе им. Ф. Листа (в 1957—65 директор). В произв. 30 — нач. 40-х гг. нашли отражение темы социалистич. строительства и антифаш. борьбы, претворены интонации рус. муз. фольклора и массовых песен сов. композиторов; наиболее известны из его соч. советского периода —



«Песня о Ворошилове» (сл. Т. С. Сикорской, 1932), «Бей, барабан, тревогу» (сл. А. Гидаша, 1933), «Песня о Павлике Морозове» (сл. С. В. Михалкова), «Песня о Матросове» (сл. А. И. Безыменского, 1944) и др.; написал также «Молдавскую рапсодию» для оркестра (на нар. темы, 1940). С. принадлежат обработки революц. венг., нем. и англ. песен. После 1945 в ВНР им созданы: программный одночастный концерт для оркестра «Возвращение», орк. сюита «Гусятник Мати» (по музыке к одноим. фильму), симфония «Напоминание», оратория «Восстало море», кантата «Исповедь», посв. 50-летию Великой Окт. социалистич. революции. Произв. С. свойственна суровая патетика, мужественная лирика; они отличаются красочной изобразительностью, ясностью и лаконичностью формы. При утончённости композиторской техники, его соч. характеризуются простотой и доходчивостью муз. языка, всегда связанного с нар. истоками; в ряде произв. использованы ритмоинтонации *вербункоша*, к-рым С. придаёт героич. звучание.

Соч.: опера — Будь честен до самой смерти (Légy jó mindhalálig, 1975, Будапешт); кантаты — Ленин умер (сл. А. Комьят, рус. пер. Д. Усова, 1933), Исповедь (Vallomás, на сл. Петёфи, 1967); симф. поэма Отчёт (Számadás, 1949), Трилогия (Гусятник Мати — Ludas Matyi, сюита в 7 частях, 1950, переработана в балет, 1960; симфония Напоминание — Memento, 1952; оратория Восстало море — Föltámadott a tenger, сл. Петёфи, 1959); Лирическая сюита (Lírai szvit, для струн. орк., 1936); камерно-инстр. ансамбли — струн. трио (1927), струн. квартеты (1926, 1962); для фп.— 3 сонаты (1961), пьесы для детей; соната для влч. и фп., 2 сонаты для скр. соло; хоры a cappella — 7 ноября (сл. Комьят, 1932), Колхозная сюита (сл. Гидаша, 1936), 3 хора на сл. Йожефа (1948); песни.

Лит.: Хубов Г., «Колхозная сюита» Сабо. Заметки о лирике, «СМ», 1934, № 11; Перньеа., Певец венгерского пролетариата, там же, 1965, № 7; Музыка и время. Мысли о современной музыке, сост. Г. М. Шнеерсон, М., 1970; Pernyea., Szabó Ferenc, Bdpst, 1965; Maróthy J., Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja, Bdpst, 1975.

П. Ф. Вейс.

САБО́ЛЬЧИ (Szabolcsi) Бенце (2 VIII 1899, Будапешт — 21 I 1973, там же) — венг. музыковед. Чл. Венг. АН (1955). Изучал композицию под рук. З. Кодая, Л. Вейнера, А. Шиклоша в Высшей муз. школе им. Ф. Листа в Будапеште (1917—21), музыковедение — у Г. Аберта в Лейпцигском ун-те (1921—23), где также учился на филологическом ф-те. С.— один из видных деятелей движения за развитие нац. муз. культуры, возглавлявшегося Б. Бартоком и З. Кодаем, к-рые оказали решающее влияние на формирование идейно-художеств. принципов С. Собирал старинные муз. рукописи, расшифровал и опубликовал ряд вок. и инстр. соч. из старинных сборников. Выступал как музыкальный критик, был редактором муз. журн. «Zenei szemle» (1926—29), гл. редактором первого венг. энциклопедич. Муз. словаря («Zenei lexikon», т. 1—2, 1930—31, 2 изд. совм. с А. Тотом и Д. Бартой, т. 1—3, Bdpst, 1965). Состоял членом редколлегий ведущих венг. муз. журналов и др. периодич. науч. изданий. С 1945 профессор кафедры истории музыки Высшей муз. школы им. Ф. Листа. Организовал Архив Бартока (1961, в 1970 преобразован в Ин-т музыковедения АН; руководил до 1973). Науч. труды С., основателя совр. венг. муз.-историч. науки, посв. истории музыки Венгрии и др. стран, муз. фольклористике, эстетике, социологии. Его работы отличают ясная демократич. и патриотич. позиция, широкая эрудиция, глубина мыслей, лапидарный, часто образный

язык. В центре внимания С.— развитие муз. стилей, проблема связи муз. иск-ва и публики. Пр. им. Кошута (1951). Был сост. и ред. сб. «Régi muzsika kertje» (Bdpst, 1946, ²1957), «Bartók Béla. Weg und Werk. Schriften und Briefe» (со вступит. статьёй С., Bdpst, 1957).

Соч.: Mozart, Bdpst, 1921; A zene története. Az őskortól a 19 század végéig, Bdpst, 1940, ³1974; A XIX század magyar romantikus zenéje, Bdpst, 1947, ²1951; A magyar zenetörténet kézikönyve, Bdpst, 1947, ²1955; Beethoven, Bdpst, [1947], ⁴1970; Európai virradat. A klasszikus zene kialakulása Vivalditól Mozartig, Bdpst, 1948, ²1961; A melódia története, Bdpst, 1950, ²1957; Népzene és történelem, Bdpst, 1954, ²1955; Bartók Béla élete, Bdpst, 1955, ²1961; Vers és dallam, Bdpst, 1959, ²1972; A magyar zene évszázadai, v. 1—2, Bdpst, 1959—61; A válaszút és egyéb tanulmányok, Bdpst, 1963; Úton Kodályhoz, Bdpst, 1972; в рус. пер.— Гайдн и венгерская музыка, «СМ», 1959, № 6; Последние годы Ференца Листа, Будапешт, 1959; Золтану Кодаю — 80 лет, «СМ», 1962, № 12; Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях, Будапешт, 1963 (совм. с Ф. Бонишем); Музыка и публика, «СМ», 1963, № 7; История венгерской музыки, Будапешт, 1964.

Лит.: Bíró F., Szabolcsi Bence 70, születésnapjára. Szerk, Bdpst, 1969 (лит.). *П. Ф. Вейс.*

САВАНЕ́ЛИ Харлампий Иванович [1842—7(19) VII 1890, Тбилиси] — груз. певец (баритон) и муз.-обществ. деятель. Окончил классич. гимназию в Тбилиси, в 1865 — Петерб. консерваторию по классу пения у Ф. Риччи (муз.-теоретич. дисциплины проходил у А. Г. Рубинштейна и Н. И. Зарембы). По возвращении в Грузию организовал любительский хор, с к-рым выступал в концертах (впервые в 1874), и хор. класс. В 1874 совм. с пианистами А. О. Мизандари и К. М. Аликановым открыл в Тбилиси муз. школу, ставшую первым муз. проф. уч. заведением, заложившим фундамент для развития муз. проф. культуры в Грузии, а также в Закавказье. При содействии С. в 1872 впервые было напечатано груз. муз. произв. («Попурри для фортепьяно» Эристави), опубликовано 12 груз. нар. песен, собранных и записанных М. М. Ипполитовым-Ивановым.

Лит.: Бахуташвили Н., Ряднов, Бахуташвилишульгина, Вроиский. Очерки по истории вокального образования в Грузии, Тб., 1959.

САВА́Р (Savart) Феликс (30 VI 1791, Мезьер — 16 III 1841, Париж) — франц. физик-акустик, инструментовед. Чл. Парижской АН (1827). По образованию врач. До 1814 был воен. хирургом, с 1816 работал врачом в Страсбурге. С 1820 профессор физики частного уч. заведения в Париже, с 1827 хранитель физич. кабинета в «Коллеж де Франс». С. принадлежат труды по электромагнетизму, оптике и акустике; экспериментально изучал явление резонанса и др. волновые процессы. Именем С. в акустике названа единица частотного интервала. В историю музыки вошёл как автор работ о физич. основах муз. инструментов. На базе акустич. исследований итал. скрипок С. установил закономерности в соотношениях верхней и нижней дек и выдвинул теорию их гармонич. настройки. Совм. с Вильомом исследовал плотность древесины, из к-рой изготовлялись скрипки, искал их новые формы. На основе теоретич. исследований предложил скрипку трапециевидной формы (не вошла в обиход).

Соч.: Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet, P., 1819; Recherches sur les vibrations de l'air, «Annales de chimie et de physique», 1823, v. 24; Mémoire sur la voix humaine, там же, 1825, v. 30.

Лит.: Розенбергер Ф., История физики, пер. с нем., ч. 3, в. 1, М.— Л., 1935, с. 193—94, 239, 244—45, 247—52; Вячачек Е., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, М., 1964, с. 159—60. *Л. Б. Римский.*

САВЕ́ЛОВА Зинаида Филипповна [31 X(12 XI) 1862, Орёл — 14 III 1943, Москва] — сов. музыковед, библиограф и переводчик. Доктор искусствоведения (1941). Один из первых рус. учёных-библиографов в области музыки. Муз. образование получила в Моск. нар. консерватории (1906—10) под рук. С. И. Танеева, Б. Л Яворского, М. В. Иванова-Борецкого. С 1909 чл. об-ва «Муз.-теоретич. библиотека» (сотрудник науч. б-ки об-ва), с 1914 одноврем. работала в б-ке Моск. консерватории (в 1924 эти библиотеки слились). Участвовала в работе музыковедческой секции ГАХНа (1921—31). Муз. интересы С. сложились под влиянием С. И. Танеева (сохраняла с ним дружеские отношения), в сфере истории музыки — М. В. Иванова-Борецкого, с к-рым работала в об-ве «Муз.-теоретич. библиотека» и в редакции журн. «Муз. образование». С. принадлежат переводы мн. музыковедческих сочинений, в т. ч. книги А. Швейцера «И. С. Бах» (М., 1934, пер. с франц.). Автор многочисл. библиографич. заметок и рецензий на заруб. науч. издания 1920—30, работ о С. И. Танееве, Г. Пёрселле и др.

Соч.: С. И. Танеев в его библиотеке, в кн.: С. И. Танеев. Личность, творчество и документы его жизни, М.— Л., 1925; Бетховен и Одоевский, «Музыкальное образование», 1927, № 1—2; Мусоргский в кругу его личных знакомств, в кн.: М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти, М., 1932; Библиотека консерватории в 1914 г., «Советский музыкант», 1939, 19 марта; Мои воспоминания о С. И. Танееве, в кн.: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, М., 1952, и др.

Лит.: Медведева М., Заслуга, «Советский музыкант», 1941, 18 февраля.

САВРА́НСКИЙ Леонид Филиппович [16(28) IV 1876, с. Тоганча, ныне Черкасской обл.— 11 IX 1966, Москва] — сов. певец (драм. баритон). Нар. арт. РСФСР (1934). В 1899 окончил ф-т естествознания Киевского ун-та, затем занимался в Киевском муз. уч-ще у М. В. Зотовой. В 1903—08 солист оперных трупп Иркутска, Риги, Одессы, в 1908—12 — Петерб. нар. дома; в 1912—44 — Большого т-ра. С. обладал выразительным голосом и ярким драм. талантом. Среди его лучших партий — Грязной («Царская невеста») и Амонасро. Др. партии: Демон; Томский («Пиковая дама»), Борис Годунов, Князь Игорь, Мизгирь; Тельрамунд («Лоэнгрин»), Эскамильо, Скарпиа (первый исп. на сцене Большого т-ра, 1930), Свенгали («Трильби» Юрасовского). В 1948—54 преподаватель (с 1952 профессор) Моск. консерватории. Среди его учеников — И. К. Архипова. *В. И. Зарубин.*

САВШИ́НСКИЙ Самарий Ильич [24 VI (6 VII) 1891, Петербург — 19 X 1968, Ленинград] — сов. педагог и пианист. В 1915 окончил Петерб. консерваторию по классу фп. у Л. В. Николаева. В 1918—21 преподаватель класса фп. в консерватории Ростова-на-Дону; вёл в этом городе интенсивную конц. деятельность. С 1921 преподаватель, с 1926 профессор Ленингр. консерватории (с 1933 зав. кафедрой фп., в 1940—51 декан фп. ф-та). Как пианист-педагог творчески развивал художеств. и методич. принципы Л. В. Николаева. У С. обучалось более 200 музыкантов, успешно работающих в разных областях муз. культуры. Большое внимание С. уделял муз. развитию детей, внеся значит. вклад в теоретич. разработку прогрессивного слухового метода муз. воспитания. Был одним из организаторов и первым директором (с 1936) спец. муз. школы-десятилетки при Ленингр. консерватории. Автор ряда книг и статей, посв. вопросам фп. иск-ва и педагогики.

Соч.: Л. Николаев, Л.— М., 1950; Л. В. Николаев. Очерк жизни и творческой деятельности, Л., 1960; Пианист и его работа, Л., 1961; Режим и гигиена работы пианиста, Л., 1963; Работа пианиста над музыкальным произведением, М.— Л., 1964; Работа пианиста над техникой, Л., 1968, и др.

Лит.: [Группа учеников]. Славный юбилей, «СМ», 1962, № 1; Зингер Б., Опыт педагога, там же, 1963, № 11; Корыхалова Н., С. И. Савшинский, в сб.: В фортепианных классах Ленинградской консерватории, Л., 1968. *Н. П. Корыхалова.*

САГЫРБА́ЕВ КУРМАНГАЗЫ́ — см. *Курмангазы Сагырбаев.*

САДЛО (Sádlo) (наст. фам.— Затврзски, Závtrzský) Милош (р. 13 IV 1912, Прага) — чеш. виолончелист. Засл. арт. ЧССР (1962). Обучался музыке самостоятельно. С 1928 брал уроки игры на виолончели у К. П. Садло. В 1929 дебютировал исполнением концерта Сен-Санса и с этого времени начал концертировать (в 1929 принял фамилию своего учителя как почитатель его иск-ва). В 1941 окончил Пражскую консерваторию по классу виолончели у К. П. Садло. Совершенствовался у П. Касальса в г. Прад. Много выступал как солист и ансамблист; был участником «Пражского квартета» (1931—33), «Чешского трио» (1944—1956), трио Й. Сука (1957—60); с 1949 солист Чеш. филармонии (Прага). Гастролировал во мн. странах, в т. ч. неоднократно в СССР (впервые в 1946). С Д. Д. Шостаковичем и Д. Ф. Ойстрахом исполнял фп. трио Шостаковича; в дуэте с Ойстрахом — двойной концерт с оркестром И. Брамса. В репертуаре С. наряду с заруб. классич. музыкой произв. А. Дворжака, Л. Яначека, Б. Мартину, В. Новака, И. Ржезача и др. чеш. композиторов, а также совр. зап.-европ. и сов. авторов (П. Хиндемит, А. Онеггер, П. Владигеров; С. С. Прокофьев, А. И. Хачатурян и др.). С.— артист лирич. склада; его игре присущи импровизационная свобода, романтич. увлечённость, тонкое ощущение стиля исполняемого произв. С 1950 преподаёт в Академии иск-в в Праге (с 1953 профессор). Неоднократно вёл курсы высшего мастерства в ун-тах США. Участник жюри ряда междунар. конкурсов (им. Г. Вигана в Праге, 1955; П. Касальса в Париже, 1957; в Мехико, 1959). Гос. пр. ЧССР (1953).

Лит.: Гайдамович Т., Милош Садло, «СМ», 1957, № 6; Гинзбург Л., Новая встреча с Милошем Садло, «СМ», 1962, № 6. *В. А. Юзефович.*

САДО́ВНИКОВ Виктор Иванович [21 III(2 IV) 1886, с. Шульгино, близ Тамбова — 6 III 1964, Москва] — сов. певец (тенор), педагог, дирижёр и композитор. В 1911 окончил Моск. консерваторию по классу пения у У. Мазетти. По композиции занимался у А. А. Ильинского, С. И. Танеева, позднее у Р. М. Глиэра. В 1911—14 преподавал муз.-теоретич. предметы в Моск. нар. консерватории. В 1909—11 пом. зав. муз. частью, дирижёр и композитор Т-ра Незлобина, в 1913—14 дирижёр и зав. муз. частью т-ра «Водевиль» (Москва). В 1918—23 солист и дирижёр Оперной студии Большого т-ра, к-рой руководил К. С. Станиславский. В 1921—28 дирижёр и худ. рук. Моск. оперно-симф. коллектива. В 1930—32 ст. науч. сотрудник Научно-исследовательского ин-та радио и телевидения. В 1922—1930 профессор Моск. консерватории (классы ансамбля, хор. и оперный). В 1930—37 преподаватель классов сольного, камерного и оперного пения Муз. уч-ща при Моск. консерватории. С 1944 профессор Муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных (класс сольного пения). Вёл работу в муз. самодеятельности (в 1934—49 худ. рук. и дирижёр основанного им оркестра науч. работников при Обкоме работников высшей школы и науч. учреждений; в 1936 организовал там же хор. капеллу). Автор муз. произв., в т. ч. детской оперы «У царевны Динь» (1909, Т-р Незлобина, Москва), кантат, хоров, вок. ансамблей, романсов, песен. Написал кн. «Орфоэпия в пении» (М., 1958), очерки «Воспоминания о Московской консерватории в 1905 году» (в сб.: Воспоминания о Московской консерватории, М., 1966), «Элементы художественно-исполнительского становления певца» (в сб.: Вопросы вокальной педагогики, вып. 4, М., 1969) и др. *И. М. Ямпольский.*

САДЫ́КОВ Талиб [27 II (12 III) 1907, Ташкент — 5 IX 1957, там же] — сов. композитор. Нар. арт. Узб. ССР (1939). Чл. КПСС с 1944. В 1928—30 учился в Самаркандском ин-те музыки и хореографии, в 1939—41 — в Узб. студии при Моск. консерватории, по композиции занимался у Р. М. Глиэра. В 1933—39 дирижёр оркестра Узб. муз.-драм. т-ра в Ташкенте. В 1939—48 пред. СК Узбекистана. Осн. сфера творч. деятельности С.— сценич. жанры: опера и муз. драма. С его именем неразрывно связан этап становления узб. муз. т-ра.

Соч.: оперы — Лейли и Меджнун (совм. с Р. М. Глиэром; 1940, Узб. т-р оперы и балета), Гульсара (совм. с Глиэром; 1940, Узб. т-р оперы и балета), Зайнаб и Омон (закончена посм. Б. И. Зейдманом, 1949, там же), Зайнаб и Омон (закончена посм. Б. И. Зейдманом, 1949, там же); муз. драмы — Ю. Раджаби и Д. Закировым; 1958, там же); Богбон киз (Дочь садовника, 1930, Самаркандский муз.-драм. т-р); Лейли и Меджнун (1933, Узб. муз.-драм. т-р), Даврон-ата (совм. с А. Ф. Козловским, 1941, Узб. т-р оперы и балета); Аргамчи (Подарок, совм. с В. А. Мейеном, 1946, Узб. т-р муз. драмы и комедии им. Мукими, Ташкент); для орк.— поэма Шодлик (Радость, 1943), Симфонический этюд (1945); романсы, песни.

Лит.: Асиновская А., Акбаров И., Композиторы Советского Узбекистана, Таш., 1959, с. 100—103; Джабаров А., Соломонова Т., Композиторы и музыковеды Узбекистана, Таш., 1975, с. 180—82. *Т. С. Вызго.*

САДЫКОВ Фахриддин Садыкович [31 V (13 VI) 1914, Ташкент — 27 X 1977, там же] — нар. музыкант, исполнитель на чанге. Засл. деят. иск-в Узб. ССР (1964). В 1929 окончил Ташкентское муз. уч-ще по классу нар. инструментов, в 1946—48 учился в Ташкентской консерватории по классу композиции. В 1930—36 руководил кружками художеств. самодеятельности, был чангистом оркестра Узб. муз.-драм. т-ра. В 1937—45 работал в Узб. филармонии (чангист ансамбля нар. инструментов, руководитель ансамбля дутаристок, затем ансамбля песни и танца). В 1947—52 концертмейстер нац. ансамбля Узб. радио, в 1957—61 чангист оркестра узб. нар. инструментов, в 1961—77 руководитель ансамбля макомистов. С 1972 вёл класс макомистов в Ташкентской консерватории (кафедра вост. музыки). Автор мн. популярных в республике песен и пьес для узб. нар. инструментов.

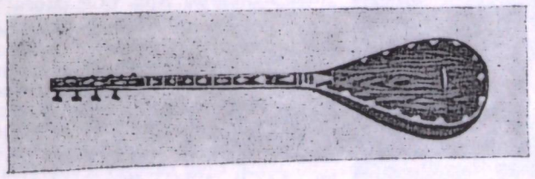
Лит.: Алимбаева К., Ахмедов М., Народные музыканты Узбекистана, Таш., 1959, с. 120—23; Джаббаров А., Соломонова Т., Композиторы и музыковеды Узбекистана, Таш., 1975, с. 183—85. *Т. С. Вызго.*

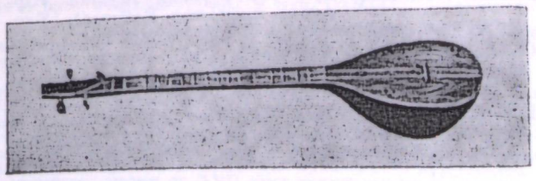
САДЫХ Мирза Асад оглы (1842—1902) — азерб. нар. музыкант. Жил и работал в г. Шуша (Нагорный Карабах). Был исполнителем-виртуозом на таре. Реконструировал его, увеличив количество струн, стал держать тар, прижимая к груди, что расширило возможности виртуозного исполнения. В числе его учеников — К. Примов. Работу С. над усовершенствованием тара продолжил У. Гаджибеков. В народе С. был известен как Садыхджан.

Лит.: Керимов К., Оркестр азербайджанских народных инструментов, Баку, 1959, с. 11—12.

САЗ — струн. щипковый инструмент, распространённый у мн. народов Кавказа и Закавказья.

Азербайджанский С. имеет глубокий корпус грушевидной формы из орехового или тутового дерева, долблёный или склеенный из отд. клёпок, и длинную шейку, прямоуг. или округлую с тыльной стороны. В тонкой деревянной деке С., иногда также в корпусе, просверлены мелкие резонаторные отверстия. Гриф и края деки часто украшаются перламутром. В головке, к-рая служит продолжением шейки, имеются деревянные колки, к колкам прикреплены металлич. струны (4—10; наиболее употребительны С. с 8—10 струнами); по настройке они объединяются в 3 группы, каждая из к-рых настраивается в унисон,— мелодическая (3-хорная; строй d^1), бурдонная (2-хорная; строй g), аккомпанирующая (3-хорная; строй c^1). Т. о., крайние группы струн образуют интервал большой секунды, средняя — ниже 1-й на квинту и ниже 3-й на кварту. Струны 1-й группы служат для исп. мелодии, струны 2-й используются откры-





тыми, создавая *органный пункт*, струны 3-й — поддерживают нек-рые мелодич. ходы и участвуют в гармонич. созвучиях. Исполнитель опирает корпус о верхнюю часть груди, шейку приподнимает, играет плектром, защипывая поочерёдно все струны. Поэтому мелодия постоянно сопровождается гармонич. фоном — кварто-квинтовыми аккордами, часто с полутонами. Звук С.— звонкий, нежный, красивого тембра (в классич. азерб., арм. и дагестанской поэзии С. определяется как «сладкозвучный», «золотой»). Существуют С. малые (500—700 *мм*), средние (800—1000 *мм*) и большие (1200—1500 *мм*), к-рые носят на ремне через плечо. С.— один из самых старинных нар. инструментов Азербайджана. Его предшественниками считают *ситар* (или джуфти саз; упоминается в поэмах Низами, 12 в.) и *дутар*, имеющий сходную форму. Исполнители на С.— *ашуги* используют его как аккомпанирующий инструмент при сольном пении, во вступит. импровизациях, сольных инстр. эпизодах, разделяющих части произв., и в отыгрышах, проявляя высокое мастерство и как инструменталисты. С. применяется и в совр. ансамблях, и в оркестрах нар. инструментов.

Армянский С. имеет ту же конструкцию, что и азербайджанский; отличается лишь настройкой 2-й группы струн, звучащей октавой выше, чем в азерб. С. (e^1— a^1—d^1).

Дагестанский С., называемый чунгур (чугур) — 2-струнный, его парные струны настраиваются в кварту (d^1—a, f^1—c^1).

С. распространён также в Иране, Афганистане и др. странах Востока.

Лит.: Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1964, ²1975, с. 110, 119, 136, 148; Эльдарова Э., Саз — музыкальный инструмент азербайджанских ашугов, в сб.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 1, М., 1969, с. 75—88.

Н. А. Лисова.

САЗАНДА́РИ, сазандар (от перс. сазенде — музыкант). 1) Исполнитель на сазе или др. нар. инструменте в Закавказье. 2) Ансамбль нар. инструментов, распространённый в Азербайджане, Армении, Грузии, а также в Иране и др. странах Ближнего Востока. Исполняет нар. песенные и танц. произв., а также *мугамы*. Состоит не менее чем из трёх музыкантов; в Закавказье это обычно исполнители на таре, кеманче и дафе. Один из исполнителей часто также и поёт (обычно исполнитель на дафе). (Рис. см. в статье *Армянская музыка*.)

Р. Атаян.

САЗАНДАРЯ́Н Татевик Тиграновна [р. 20 VIII (2 IX) 1916, с. Хидзореск, ныне Горисского р-на Арм. ССР] — сов. певица (меццо-сопрано), муз.-обществ. деятель. Нар. арт. СССР (1956). Чл. КПСС с 1949. Деп. Верх. Совета СССР 5-го созыва (1958). Участвовала в художеств. самодеятельности. В 1937 окончила вок.-драм. студию при Доме культуры Арм. ССР (Москва) и была принята в труппу Арм. т-ра оперы и балета. Первая исполнительница партий в операх арм. композиторов: Алмаст (2-я ред. оперы); Парандзем («Аршак II» Чухаджяна), Тамар («Давид-Бек» А. Тиграняна), Назели («Героиня» Степаняна; Гос. пр. СССР, 1951), Шушан («Орлиная крепость» Бабаева), Берберо («В лучах солнца» Тер-Гевондяна), Анна («Саят-Нова» Арутюняна). Создала муз.-сценич. образы в произв. рус. и зап.-европ. авторов: Любаша («Царская невеста»), Кончаковна («Князь Игорь»), Ольга («Евгений Онегин»); Иокаста («Царь Эдип» Стравинского), Амнерис; Зибель («Фауст»), Далила. Сильный голос С. на piano звучит мягко, на forte — звонко,



с металлич. оттенком. В её пении органически сочетаются классич. и нац. манера исполнения. Гастролирует в СССР и за рубежом (Иран, Сирия, Ливан, Бельгия, Франция, Греция, Швеция, Тунис, Чехословакия, Венгрия и др.). В конц. репертуаре С. вок. классика, произв. совр. композиторов. С 1961 преподаёт в Ереванской консерватории (с 1970 профессор). С 1972 одноврем. зав. кафедрой сольного пения Ереванского художеств.-театр. ин-та. Среди учеников — А. Акопян, А. Арутюнян, К. Малунцян.

Лит.: Арутюнян В., Татевик Сазандарян, «СМ», 1956, № 6; Симонян К., Арутюнян В., Татевик Сазандарян. Жизнь и сценическая деятельность, Ер., 1959 (на арм. яз.).

М. О. Мурадян.

САЙТО Хидео (р. 23 V 1902, Токио) — япон. виолончелист, дирижёр и педагог. Муз. образование получил в Германии, где обучался игре на виолончели у Ю. Кленгеля (Лейпциг, 1923—27) и Э. Фёйермана (Берлин, 1930). Возвратившись в Японию, до 1941 был 1-м виолончелистом симф. оркестра «Япония» («Нихон»). Один из основателей частной Высшей муз. школы Тохо в Токио, где ведёт высшие классы игры на виолончели и дирижирования. Выдающийся педагог, С. воспитал неск. поколений япон. исполнителей, получивших мировую известность, а также мн. педагогов (в числе его учеников — виолончелист Т. Цуцуми, дирижёр С. Одзава, участники Токийского струн. квартета и др.).

И. М. Ямпольский.

САЙТОВ Борис Владимирович [28 IV(10 V) 1897, Петербург — 5 II 1942, Ленинград] — сов. музыковед, библиограф. В 1921 окончил историко-филологич. ф-т Петрогр. ун-та, где прошёл также спец. курс истории иск-в и музыки. Муз.-теоретич. предметы изучал частным образом. С 1919 на муз.-библиотечной работе (в 1919—1920 библиограф Книжной палаты, в 1920—1921 зав. библиотекой муз. отдела Нар. комиссариата просвещения, в 1921—22 пом. зав. библиотекой Гос. филармонии). С 1923 науч. сотрудник, в 1931—42 зав. отделом нот Гос. публич. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. В 1931—33 руководил работой бюро Ассоциации муз. б-к. Принимал участие в подготовке ряда муз.-справочных работ, выступал как лектор. Автор брошюры «М. А. Балакирев. К 10-летию со дня кончины» (Пг., 1920).

Лит.: Богданов-Березовский В., Музыкант, учёный, лектор. (Памяти Б. В. Саитова), «МЖ», 1967, № 9.

САЙГУ́Н (Saygun) Ахмед Аднан (р. 7 IX 1907, Измир) — турецкий композитор, муз. этнограф, дирижёр и педагог. В детстве учился игре на фп. Среди его педагогов — пианист М. Тевфик Бей и комп. Х. С. Арель. Самостоятельно изучал гармонию, контрапункт, знакомился с европ. муз. классикой. С 1925 преподавал муз. предметы в измирских средних школах, с 1926 — в муз. школе в Анкаре. В 1928—30 совершенствовался в Париже, где занимался у Э. Боррель (гармония и контрапункт), а затем в «Схола канторум» у В. д'Энди (композиция). По возвращении на родину (1931) преподавал в Муз.-пед. уч-ще в Анкаре (класс контрапункта), одноврем. возглавлял Гос. симф. оркестр (1934—35). Профессор консерваторий (класс композиции) в Стамбуле (1936—38) и Анкаре (с 1946), в 1939—50 советник по вопросам иск-в Нар.-респ. партии (НРП) и инспектор Нар. домов. С 1946 дирижёр Президентского симф. оркестра в Анкаре. Основатель и пред. об-ва «Голос и струна» («Ses ve tel birligi», с 1940), чл. ряда муз. организаций, в т. ч. Междунар. совета по нар. музыке. Приезжал в СССР (1963). С.— крупнейший турецкий композитор, один из пред-



ставителей т. н. Турецкой пятёрки. Для его творчества характерна опора на нар. музыку, а также широкое использование средств совр. муз. техники. Среди его соч. выделяется опера «Кёр-Оглы» (пост. 1973, в дни Стамбульского муз. фестиваля, дирижёр Ниязи). С. принадлежат работы о турецкой музыке.

Соч.: оперы — лирич. драма Феридун (1934), Керем (1948, пост. 1953, Анкара), Кёр-Оглы (1972, пост. 1973, Стамбул); для солистов, хора и орк.— кантата в античном стиле (Eski üsltpta kantat, 1941), оратория Юнус Эмре (1946); для орк. — 4 симфонии (1953, 1958, 1960, 1975), 3 сюиты (1932, 1934, 1936); для инструментов с орк. — концерты для фп. (1958) и для скр. (1968), дивертисмент для барабана и саксофона (1930); камерно-инстр. ансамбли — сонаты для скр. с фп. и для влч. с фп. (1935), 2 струн. квартета (1947, 1958); для фп. — 5 прелюдий (1931), сонатина (1938) и др.; для голоса с орк.— поэма Сказка (для баритона, 1940); для голоса с фп.— песни (для баритона, 1945); об р.— Подарок пастуху (5 турецких нар. песен для смешанного хора, 1933) и др.

Лит. соч.: Türk halk musikisinde pentatonizm, Istambul, 1936; Karacaoğlan, Istambul, 1952; Musiki temel bilgisi, Istambul, 1970; Béla Bartók's folk music research in Turkey, Bdpst, 1976.

Лит.: Ege H., Musikicilerimiz, Bursa, 1948; Mimaroğlu I. K., Musiki tarihi, Istambul, 1961.

З. Рустам-заде.

САЙДА́ШЕВ Салих Замалетдинович [20 XI (3 XII) 1900, Казань — 16 XII 1954, Москва] — сов. композитор и театр. дирижёр. Нар. арт. Тат. АССР (1951). Занимался в Казанском муз. уч-ще по классу фп. (1916—19), в 1934—38 учился в Тат. оперной студии при Моск. консерватории по классу композиции у Г. И. Литинского. С 1921 зав. муз. частью, композитор и дирижёр Тат. т-ра им. Красного Октября (с 1939 — Т-р им. Камала). Автор музыки первых тат. муз. драм: «Голубая шаль» (1925), «Родина» (1931), «На реке Кандре» (1933) Тинчурина, «Наёмщик» Гизата (1928; 2-я ред.— 1948, Тат. т-р оперы и балета; 3-я ред.— совм. с А. С. Ключарёвым, 1961, там же). Написал также «Балетную сюиту» для симф. оркестра, «Марш Советской Армии» для дух. оркестра (1954), песни, в т. ч. детские.

Лит.: Гиршман Я. М., Салих Сайдашев, Казань, 1956; [Сафина Г. Б.], Основоположник татарской советской музыки композитор С. Сайдашев, Казань, 1958 (на тат. и рус. яз.).

САЙФИДДИ́НОВ Шарофиддин Сангинович (р. 24 VIII 1929, Ходжент, ныне Ленинабад) — сов. композитор. Чл. КПСС с 1962. Учился в Ленинабадском муз. уч-ще. В 1952 окончил нац. отделение Моск. консерватории по классу композиции у В. Г. Фере, учился здесь же на теоретико-композиторском ф-те. В 1962 окончил Ташкентскую консерваторию по классу композиции у Б. И. Зейдмана. В 1960—62 директор Муз. уч-ща в Душанбе. Первый секретарь правления СК Тадж. ССР (с 1962). Гос. пр. Тадж. ССР им. А. Рудаки (1970) за поэмы для голоса с оркестром «Дорога к мавзолею», «Осторожно, Сталинград», песни для голоса с оркестром «Ода партии», «Республика моя».

Соч.: опера — Пулат и Гульру (1957, Тадж. т-р оперы и балета, Душанбе), Рудаки (1974, там же); муз. комедия — Две красоты и две любви (1957, Ленинабадский муз.-драм. т-р); муз. драмы — Зафар и Заррина (1963, Ленинабадский муз.-драм. т-р), Любовь чиновника (1969); 2 кантаты (1954; Цветы, Таджикистан, 1964); для орк.— симф. поэма Золотой кишлак (1962, на основе её музыки создан фильм-балет «Голоса гор», 1965); поэмы для голоса с орк.; струн. квартет; романсы и песни; музыка к кинофильмам «Человек меняет кожу» (совм. с А. И. Пирумовым, 1959), «Зумрад» (1962), «Под пеплом огонь» (1967) и др.

Лит.: Композиторы Таджикистана, Душ., 1966.

А. С. Иванов.

САКВА́ Константин Константинович [р. 22 VIII (4 IX) 1912, Усмань, ныне Липецкой обл.] — сов. музыковед, муз. критик. Засл. деят. иск-в РСФСР (1973). Чл. КПСС с 1942. Окончил в 1937 Муз. уч-ще при Моск. консерватории по классу фп., в 1947 историко-теоретическое отделение теоретико-композиторского ф-та консерватории. В 1946—48 нач. отдела конц. организаций союзного подчинения, зам. нач. Гл. управления муз. учреждений Комитета по делам иск-в при Сов. Мин. СССР. В 1951—53 гл. редактор Гл. редакции муз.-художеств. вещания, чл. Комитета радиовещания при Сов. Мин. СССР, в 1953—56 нач. Управления муз.-художеств. вещания Гл. управления радиовещания Мин-ва культуры СССР. В 1949—51 и в 1956—1962 гл. редактор, в 1962—63 директор Музгиза. С 1964 гл. редактор Репертуарно-редакционной коллегии Управления муз. учреждений Мин-ва культуры СССР. Автор работ о произв. В. А. Моцарта, статей, посв. творчеству сов. композиторов.

Соч.: Вольфганг Амадей Моцарт, «СМ», 1952, № 1; Моцарт. Маленькие кантаты, [М., 1956]; «Заря». [Новая опера К. Молчанова], «СМ», 1956, № 6; Чайковский о Моцарте, в кн.: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress. Wien. Mozart-Janr, 1956, Graz-Köln, 1958, S. 537—43; «Спартак» [А. Хачатуряна] на сцене Большого театра, «СМ», 1958, № 5; Из истории создания «Дон Жуана», в кн.: «Дон Жуан» В.-А. Моцарта, М., 1959; Симфония соль минор. К 170-летию со дня смерти В.-А. Моцарта, «МЖ», 1961, № 23; Что скрывается за шуткой. Опера Моцарта... [«Так поступают все»], там же, 1962, № 10; К [вопросу о подлинности моцартова Реквиема], предисл. к изд.: Моцарт. Реквием. Партитура, М., 1962; Встречи с И. Стравинским, «МЖ», 1962, № 21; Голям майстор на съветската музика. [В. Шебалин], «Българска музика», 1963, № 8; Оркестр Паумгартнера играет Моцарта, «МЖ», 1965, № 18; [Песенное творчество Моцарта], Предисловие в изд.: Моцарт. Песни, М., 1967, ²1975; Смотр в Тбилиси: удачи и просчёты, «СМ», 1972, № 7; Отражать жизнь талантливо и правдиво. [О творчестве молодых композиторов Украины], там же, 1973, № 11; На пушкинские сюжеты. «Алеко» [Рахманинова] и «Мавра» [Стравинского]..., «МЖ», 1974, № 10; Моцарт (страницы биографии), в сб.: Моцарт и его музыка, М., 1975; Избранные статьи о музыкальном театре, М., 1975; Добрая сказка о торжестве любви, «МЖ», 1976, № 16, и мн. др.

САККЕ́ТТИ Ливерий Антонович [18(30) VIII 1852, дер. Кензарь Тамбовской губ.— 26 II (10 III) 1916, Петроград] — рус. историк и теоретик музыки, муз. критик, педагог. Происходил из старинной итал. семьи музыкантов. Окончил Петерб. консерваторию по классам виолончели у К. Ю. Давыдова (1874) и теории композиции (1878; занимался у Ю. И. Иогансена, Н. А Римского-Корсакова). С этого же года преподавал в консерватории (классы элементарной теории, истории музыки, эстетики, а также сольфеджио, гармонии; с 1886 профессор). Впервые ввёл в консерваторский курс лекции по эстетике (читал их также в Академии художеств, 1887—94). С 1895 помощник В. В. Стасова по заведованию отделом иск-в, в 1916 — зав. этим отделом Публичной б-ки (ныне Ленингр. публич. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). В 1900—05 редактор отдела музыки в «Большой энциклопедии» С. Н. Южакова, в 1905—06 чл. Врем. комитета по управлению Петерб. консерваторией. Почётный чл. Болонской филармонич. академии (1888).

Муз.-лит. деятельность начал как рецензент газ. «Голос» (1879—80) и «Порядок» (1880—81), впоследствии сотрудничал во мн. органах периодич. печати («Педагогический листок», «Театр», «Вестник изящных искусств», «Северный вестник», «Вестник Европы», «Журнал Министерства народного просвещения», «Театр и искусство», «ЕИТ» и др.). Осн. круг науч. интересов С.— исследования в области истории музыки и эстетики. В оценках разл. муз. явлений порой проявлялась несамостоятельность суждений. Частое цитирование трудов заруб. авторов превращало С. в «скромного посредника» между зап.-европ. наукой и рус. публикой. Его «Очерк всеобщей истории музыки» (1883) — один из первых трудов (хотя и компилятивного характера) по всеобщей истории музыки на рус. языке. Его труды по истории музыки, муз. теории, сольфеджио и эстетике в течение ряда лет использовались как пособия в рус. консерваториях и муз. школах.

Соч.: Сольфеджио в ключах... (для высших классов СПб. консерватории), ч. 1—4, СПБ [б. г.]; Обзор деятельности Русского музыкального общества за 1859—1880 гг., «Голос», 1880, № 134; Заметки по элементарной теории музыки, СПБ, 1883; Очерк всеобщей истории музыки, СПБ, 1883, ⁴СПБ — М., 1912; Обзор главных основ эстетики..., «Вестник изящных искусств», 1886, т. 4, вып. 4, 1887, т. 5, вып. 2—5; Краткое руководство к теории музыки. (Элементарная теория, гармония, контрапункт, формы инструментальной и вокальной музыки), СПБ, [1896], ²1909; Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVII века включительно. С прилож.

испанской школы, СПБ, 1896, ²1900; Из области эстетики и музыки [сб. статей и лекций по истории музыки и эстетике], СПБ, 1896; De moments principaux de l'évolution de la musique religieuse en Russie, в сб.: Congrès international d'Histoire de la musique tenu à Paris à la Bibliothèque de l'opéra du 23 au 29 Juillet 1900. Documents, memoires et voeux publiés par soins de M. J. Combarieu, Solesmes, 1901 (рус. пер.—Главные моменты в развитии русского православного духовного пения. Реферат, читанный в Париже на конгрессе истории музыки 14/27 июля 1900 г., «Журнал Министерства народного просвещения», 1901, № 8); Краткий обзор исторического развития светской музыки от императора Петра I до нашего времени..., в кн.: Историческое музыкальное собрание по случаю 200-летнего юбилея города С.-Петербурга, СПБ, 1903; Эстетика в общедоступном изложении, т. 1—2, СПБ — П., 1905—17, ²т. 1, 1913; Очерк пятидесятилетней деятельности С.-Петербургской консерватории, СПБ, 1912, ²П., 1914 (совм. с А. И. Пузыревским); История музыки всех времен и народов, [т. 3], Девятнадцатый век, [вып. 1—3], СПБ, 1913.

Лит.: Финдейзен Н., Современные музыкальные деятели. Ливерий Антонович Саккетти (Биографический очерк), «РМГ», 1898, № 8; его же, Профессор Л. А. Саккетти, там же, 1912, № 51; Бернштейн Н. Д., Краткий очерк жизни и деятельности проф. Ливерия Антоновича Саккетти..., [СПБ], 1903; Бр. [Браудо Е. М.], Л. А. Саккетти. [Некролог], «Хроника журнала „Музыкальный современник"», 1916, № 19; Кремлев Ю., Русская мысль о музыке. Очерки истории Русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке, т. 2—3, Д. 1958—60. *Л. Ю. Силенок.*

САККИ́НИ (Sacchini) Антонио Мария Гаспаре (14 VI 1730, Флоренция — 6 или 7 X 1786, Париж) — итал. композитор. Учился в неаполитанской консерватории «Санта-Мария ди Лорето» у Дж. Манно (пение), Н. Фьоренца (скрипка), Ф. Дуранте (гармония, контрапункт, композиция). Дебютировал в 1756 интермедией «Фра Донато» (исп. студентами консерватории). С 1758 работал в капелле консерватории (с 1761 второй капельмейстер). Оперы С. «Андромаха» (1761) и др. с успехом ставились в Италии. С 1769 был «маэстро ди капелла» (хормейстер и вок. педагог) в консерватории (оспедалетто) «Санти-Джованни э Паоло» в Венеции. Среди учеников — Л. Конти, А. Габриели. С 1770 жил в Германии, создавая оперы для Мюнхена и Штутгарта, затем вернулся в Италию, ставил свои оперы в Венеции, Неаполе, Милане. В 1772—81 работал в Лондоне, где с успехом исполнялись его оперы «Тамерлан» (1773), «Монтесума» (1775), «Солдатская любовь» (1778) и др. В 1782 переехал в Париж, переделал для франц. сцены ряд своих опер, в т. ч. «Сид», «Армида». В разгоревшейся «войне глюкистов и пиччинистов» примкнул к партии К. В. Глюка. Представитель *неаполитанской оперной школы*, С. испытал влияние Глюка, что нашло отражение в одной из лучших опер С. «Эдип в Колоне» (1785), принесшей ему славу.



Соч.: Андромаха (1761, т-р «Сан-Карло», Неаполь), Александр Север (1762, т-р «Сан-Сальваторе», Венеция), Александр в Индии (1763, там же), Олимпиада (1763, т-р «Нуово», Падуя), Узнанная Семирамида (Semiramide riconosciuta, 1764, т-р «Арджентина», Рим), Сид (1769, там же; франц. ред.— Химена, или Сид, 1783, Фонтенбло), Армида (1772, «Редко дукале», Милан; франц. ред.— Ринальдо, 1783, «Корол. академия музыки», Париж), Тамерлан (1773, Лондон), Монтесума (1775, там же), Эдип в Колоне (1785, пост. 1786, Версаль), Арвир и Эвелина (пост. посм. 1788, «Корол. академия музыки», Париж) и др.; симфонии, камерная инстр. музыка (скр. сонаты, трио-сонаты, струн. квартеты), оратории, мессы и др. духовные произв.

Лит.: Prota-Giurleo U., Sacchini a Napoli, Napoli, 1956; Schlitzer F., Antonio Sacchini. Schede e appunti per una sua storia teatrale, Siena, 1955. *Т. Н. Соловьёва.*

САККО́НИ (Sacconi) Симон Фернандо (3 V 1895, Рим — 26 VI 1973, Нью-Йорк) — итал. мастер смычковых инструментов. Учился у Дж. Росси в Риме. Инструменты С. построены по модели А. Страдивари, высокого качества, покрыты очень прозрачным и насыщенным по цвету лаком оранжевого, жёлтого или рубинового оттенков. На инструментах С. играют видные итал. музыканты: скрипач А. Серато и виолончелист А. Боначчи. В 1937 С. переехал в США, работал в Нью-Йорке в фирмах Ф. Германа, затем Р. Г. Вурлитцера, выполняя задания по экспертизе и реставрации старинных итал. инструментов; завоевал признание как один из крупнейших реставраторов. До конца жизни не порывал связи с Италией, в частности с Кремоной, где давал консультации в Междунар. школе мастеров смычковых инструментов. Выдающийся знаток старинных итал. инструментов, С. долгие годы изучал архив Страдивари в Кремоне, а также сохранившиеся инструменты Страдивари (многие из них С. реставрировал). Результаты его многолетних исследований отражены в капитальном труде «I „Segretti" di Stradivari...» (Cremona, 1972), где обоснованно установлен принцип построения инструментов Страдивари. *Б. В. Доброхотов.*

САКС (Sachs) Адольф Антуан Жозеф (6 XI 1814, Динан — 4 II 1894, Париж) — бельг. мастер духовых инструментов. Изобретатель *саксофона*. Учился игре на флейте и кларнете в Брюссельской консерватории. Изготовлению дух. инструментов обучался у отца — Шарля Жозефа С., к-рому помогал в работе. В 1840 самостоятельно усовершенствовал кларнет и бас-кларнет. В след. году сконструировал новый инструмент из латуни, с кларнетным мундштуком, к-рый назвал по собств. имени,— саксофон (патент 1846). С 1842 жил в Париже, где его инструмент заинтересовал мн. композиторов, в т. ч. Ж. Ф. Галеви, Л. Обера, Г. Берлиоза. С. сконструировал разновидности саксофона, создал новые семейства медных дух. инструментов — *саксгорны* и саксотромбы (патент 1845), к-рые были вскоре введены в воен. оркестры Франции и др. стран. С 1857 вёл класс саксофона в Парижской консерватории. Издал школы игры на изобретённых им инструментах.

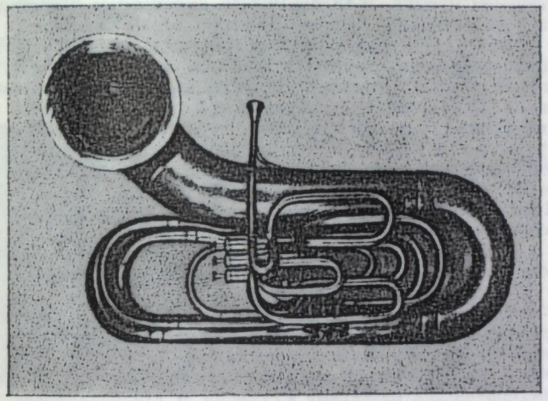
Лит.: Lajarte Th., Instruments—Sax et fanfares civiles, P., 1867; Remy A., La vie tourmentée d'A. Sax, в кн.: Gilson P., Les géniales inventions d'A. Sax, Brux., 1939; Kochnitzky L., A. Sax and his saxophone, N. Y., 1949, ²1964. *Б. В. Доброхотов.*

САКС (Sachs) Ганс (5 XI 1494, Нюрнберг — 19 I 1576, там же) — нем. поэт, драматург и композитор эпохи Возрождения. Гл. представитель иск-ва *мейстерзингеров*. По профессии сапожник. Изучал основы цехового нар. иск-ва. Путешествовал как странствующий подмастерье по Германии. В 1515 возглавил движение Нюрнбергских мейстерзингеров. Создал ок. 5 тыс. песен, св. 200 драм. сценок, большое количество др. поэтич. соч. Автор фарсов, швanок и т. д. Известны его 13 «напевов мастера». Мелодии С. были опубликованы его учеником А. Пушманом в «Песенной книге» («Singebuch», 1558, переизд. Г. Мюнцером, 1906). С. посв. оперы «Ганс Сакс» Гировеца (Йировеца; 1834) и Лорцинга (1840); поэтич. образ С. создан также в опере «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера (1867).



Лит.: Hoffmann J. L., Hans Sachs, Nürnberg, 1847; Geiger E., Der Meistergesang des Hans Sachs, Bern, 1956.

САКСГО́РНЫ (saxhorn, от имени изобретателя и нем. Horn — рог) — семейство дух. мундштучных широкомензурных (см. *Мундштук*, *Мензура*) инструментов. Имеют одинаковую конструкцию, в т. ч. 3 вентиля (4 вентиля только у С.-баритона). Сконструированы бельг. мастером А. Саксом в 1845 на основе *бюгельгорнов* (отличаются от них более вытянутой формой — усовершенствованной мензурой и механизмом вентилей). По нотации диапазоны осн. видов семейства С. одинаковы — fis — c^3. Разновидности и их строй (по действительному звучанию): сопранино in Es (диапазон: a — es^3), сопрано in B (e — b^2), альт in Es (A — es^2), тенор in B (E — b^1), баритон in B (C — b^1), бас in Es, прежде также in F (A_1 — es^1), контрабас in B (E_1 — b). С., кроме сопрано и сопранино (напоминают корнет-а-пистон), имеют широкий конич. ствол, по форме сходный со стволом *тубы*, с небольшим раструбом и чашеобразным мундштуком. С.-бас и С.-контрабас имеют



Саксгорн-баритон.

кольцеобразную форму ствола и наз. геликонами. Используются в дух. оркестре.

Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 2, М., 1953, с. 298; Вилковир Е., Иванов-Радкевич Н., Общие основы инструментовки для духового оркестра, М., 1933, ²1937; Sax G., Reallexikon der Musikinstrumente, B., 1913, ²Hildesheim, 1962. *С. Я. Левин.*

САКСОФО́Н (saxophone, от имени изобретателя и греч. φωνή — звук) — дух. язычковый муз. инструмент. Имеет конич. ствол, мундштук с одинарной тростью (такой же, как у кларнета) и систему клапанов (как у гобоя и флейты). Сконструирован в 1841 бельг. мастером А. Саксом (патент получен в 1846). Изготовляется из металла — пакфонга (сплав меди, никеля и цинка, т. н. новое серебро), латуни или томпака (сплав меди с цинком). Нотируется только в скрипич. ключе в диапазоне b(h)—f^3 (e^3). Семейство С. состоит из 7 разновидностей — сопранино (строй: in Es или in F; диапазон: des^1 — as^3; применяется редко), сопрано (in B или in C; as — es^3), альт (in Es, диапазон d — as^2; as — es^3), тенор (in B или in C; As — c^2 или in F), баритон (in Es или in F; Des — f^1 или as^1), бас (in B или in C, As_1 — c^1 или es^1), контрабас (in Es; Des_1 — as). Существует также С.—суб-контрабас (in B; B_2— es), но он практически не применяется. Сопранино и сопрано имеют прямую форму, остальные — S-образную. Раструб у С. загнут вперёд;



клювообразный мундштук насаживается на отогнутую вершину ствола. По форме инструмент напоминает бас-кларнет. С.-баритон и более низкие по звучанию разновидности имеют в верхней части однопетельный изгиб (в один оборот). С. обладает сильным выразительным звуком, сочным и полным, своеобразного, несколько «пряного» тембра, большими виртуозными технич. возможностями; один из осн. инструментов джаза; используется в дух. и эстр. оркестре, реже — в симф. и оперном, а также в качестве сольного конц. инструмента (рапсодия Дебюсси, 1905, завершена Роже-Дюкасом, изд. 1919; концерт для альтового С. и струн. оркестра Глазунова, 1934) и в камерно-инстр. ансамбле (трио для фп., альта и С.-тенора Хиндемита, 1947). В оперный оркестр С. впервые введён Ж. Ж. Кастнером («Последний царь Иудеи», 1844), затем его использовали в операх Дж. Мейербер, Ж. Бизе, Ж. Массне и др. франц. композиторы. В симф. оркестре впервые применён Р. Штраусом (квартет С. в «Домашней симфонии», 1904).

Лит.: Чулаки М., Инструменты симфонического оркестра, Л., 1950, ²1962, с. 184; Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 1, М., 1953, с. 411; Kool J., Das Saxophon, Lpz., 1931; Baines A., Woodwind instruments and their history, N. Y., 1963, p. 142—46; Kochnitzky L., A. Sax and his saxophon, N. Y., 1949, ²1964. *С. Я. Левин.*

САЛАМУ́РИ — груз. свистковая флейта. Один из наиболее распространённых пастушеских инструментов Кахети, Картли и др. р-нов Грузии. Изготовляется из тутового дерева или тростника, дл. 240—390 *мм*. У головки со втулкой — удлинённый, клювовидный или слегка скошенный срез. С. имеет 5—7 игровых отверстий на лицевой стороне ствола и 1 на тыльной. Звукоряд диатонический; диапазон b — a^1, при передувании увеличивается до c^3. По общему устройству сходен с азерб. *тутеком* и арм. тутаком. При исп. инструмент держат перед собой в наклонном положении. В осн. регистре С. звучит негромко, нежно (возможно, с этими качествами связано назв. «С.» — по-грузински «привет», «приветственный»), в верхнем регистре — пронзительно-свистяще. В груз. поэзии звучание С. характеризуется как сладостное, приятное, светлое, временами грустное. На С. исполняют плясовые, песенные наигрыши. Среди груз. пастухов встречаются исполнители-виртуозы. Используется в ансамбле с груз. 2-сторонним барабаном доли. Распространён в бытовом музицировании, применяется также в грузинском оркестре народных инструментов.



Лит.: Аракчиев (Аракишвили) Д. И., О грузинских музыкальных инструментах из собрания Москвы и Тифлиса, в кн.: Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. 2, М., 1911. *А. Н. Лисова.*

САЛАСА́Р (Salazar) Адольфо (6 III 1890, Мадрид — 27 IX 1958, Мехико) — испан. музыковед, композитор и педагог. Учился у М. де Фалья и Б. Перес Касаса в Мадриде. Был гл. редактором журн. «Revista Musical Hispano-Americana» (1914—18), сотрудничал в др. испан. муз. журналах и газ. «Эль соль». Один из основателей Нац. муз. об-ва в Мадриде (1915), целью к-рого была пропаганда испан. музыки; написанные С. аннотации к программам концертов этого об-ва изданы в Мадриде отд. книгой («Programas de la Sociedad nacional de música», 1915—19). В концертах об-ва исполнялись также произв. рус. композиторов. С. проявлял интерес к рус. музыке и как музыковед; ему принадлежат работы о «Борисе Годунове» и «Князе Игоре» («Modesto Mussorgsky у „Boris Godunof"», «El Príncipe Igor»; обе изданы в 1922); в его книге по истории танца с древнейших времён до совр. балета имеется глава о рус. балете. С 1939 жил в Мексике, был профессором Нац. консерватории в Мехико. Автор трудов по истории музыки. Значит. часть книг С.

о совр. испан. музыке посв. деятелям *Ренасимьенто*. С. принадлежат камерно-инстр. и вок. произв.— струн. квартет, фп. квинтет «Аравия», Сарабанда для флейты, скрипки и фагота, пьесы для фп. и для гитары; песни на тексты 15—16 вв. для вок. трио, 3 поэмы на сл. П. Верлена для голоса с фп. С. посв. стихотворение Гарсиа Лорки «Прерванный концерт».

Лит. соч.: La música Española en tiempos de Goys, «Revista de Occidente», 1928, v. 22, № 66; Música y músicos de hoy, Madrid, 1928; La música contemporánea en España, Madrid, 1930; El siglo romántico, Madrid, 1935, ² под назв.— Los grandes compositores de la época romántica, Madrid, 1958; La música en la sociedad europea, v. 1—4, Méx., 1942—46; La música moderna, B. Aires, [1944]; J. S. Bach, Méx., [1951]; La música como proceso histórico de su invención, Méx. — B. Aires, 1953; La musica de España, B. Aires, [1953].
М. А. Вайсборд.

САЛАС-И-КАСТРО (Salas y Castro) Эстебан (25 X 1725, Гавана — 14 VII 1803, Сантьяго-де-Куба) — кубин. композитор, органист, педагог. С 1764 возглавлял капеллу кафедрального собора в Сантьяго, ставшую под его упр. центром муз. жизни Кубы. Муз. просветитель, С.-и-К. исполнял мн. новые произв. зап.-европ. композиторов. Выдающийся мастер хор. полифонии, он писал гл. обр. культовую музыку; его обширное наследие (мн. соч. не сохранились) включает кантаты, мессы, реквием, мотеты, литании, гимны, псалмы, а также ок. 200 *вильянсикос* (известны 46), написанных для 2—6 голосов в сопровождении инстр. ансамбля и отличающихся контрапунктич. мастерством и свежестью мелодий. Во многих соч. композитора заметно влияние *неаполитанской оперной школы*, особенно Дж. Перголези, в то же время ощутимы и иберийские истоки (см. *Испанская музыка*).

Лит.: Carpentier A., La música en Cuba, México, [1946] (рус. пер.— Музыка Кубы, М., 1962); Пичугин П., Краткий очерк истории кубинской музыки, в сб.: Музыкальная культура стран Латинской Америки, М., 1974; Catálogo de música de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí, La Habana, 1961; Ardévol J., Música de Esteban Salas, в его кн.: Música y revolución, [La Habana, 1966].
П. А. Ахундов.

САЛИН Василий Захарович [21 VI(3 VII) 1842, дер. Циглеровка, Полтавской губ.— 1907, Кишинёв] — рус. скрипач и педагог. В 1862 окончил Петерб. консерваторию по классу скрипки у Г. Венявского. В 1867—1874 артист оркестра имп. т-ров в Петербурге. Преподавал в муз. уч-щах РМО в Харькове (1874—76), Саратове (с 1876), Киеве (1893—94) и Кишинёве (уч-ще осн. в 1900; С.— его первый педагог по классу скрипки). В 1885—93 был преподавателем Моск. консерватории, участником (альтист) струн. квартета Моск. отделения РМО. Игра С., выдающегося представителя школы Г. Венявского, отличалась красотой тона, блестящей виртуозной техникой. Его деятельность как солиста, ансамблиста и педагога способствовала развитию муз. культуры рус. провинции.
И. М. Ямпольский.

САЛИНА Надежда Васильевна [30 VIII (11 IX) 1864, Петербург — 4 IV 1956, Москва] — сов. певица (лирико-драм. сопрано). Дочь скрипача В. З. Салина и актрисы М. П. Самариной. В 1884 окончила Петерб. консерваторию, ученица К. Эверарди. Совершенствовалась в Париже у П. Виардо-Гарсиа и во Флоренции у Вануччини. В 1885—87 солистка Моск. частной русской оперы, в 1888—1908 — Большого т-ра (дебютировала в партии Маргариты). С. обладала мягким, тёплым по тембру голосом, тонким чувством стиля, технич. мастерством; наиболее близки ей были лирич. образы. Одна из лучших исполнительниц на рус. сцене партии Лизы. Среди др. партий: Феврония («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова; 1-я исполнительница в Большом т-ре, 1908), Наташа, Ярославна, Татьяна, Тамара, Снегурочка; Донна Анна («Каменный гость» Даргомыжского), Земфира («Алеко»), Микаэла; Франческа («Франческа да Римини» Рахманинова, 1-я исполнительница, 1906), Эльза («Лоэнгрин»), Зиглинда («Валькирия») и др.

Иск-во С. высоко ценили П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов. Вела педагогич. деятельность; после ухода со сцены С. преподавала в Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва. Автор воспоминаний («Жизнь и сцена», Л.—М., 1941).

Лит.: «ЕИТ», Сезон 1907—1908, вып. 18, СПБ, [б. г.], с. 279—280; Юбилей Н. В. Салиной, «РМГ», 1908, № 8—9, с. 217—18; Римский-Корсаков Н. А., Летопись моей музыкальной жизни, СПБ, 1909, ⁷ М., 1955; Гозенпуд А., Русский оперный театр между двух революций. 1905—1917 гг., Л., 1975.

САЛЛИВЕН (Sullivan) Артур Сеймур (13 V 1842, Лондон — 22 XI 1900, там же) — англ. композитор, органист, дирижёр и педагог. Пел в хоре мальчиков Корол. капеллы (1854—58), где получил начальное муз. образование под рук. Р. Т. Хелмора, затем учился в Корол. академии музыки у С. Беннетта, Дж. Госса и А. О'Лири в Лондоне (1856—58), у М. Гауптмана, Ю. Рица, Ф. Давида, И. Мошелеса и Л. Плайди в Лейпцигской консерватории (1858—61). С 1861 работал в Лондоне, служил церк. органистом, с 1866 одноврем. преподавал композицию в Корол. академии музыки, в 1876—79 был директором Школы нац. воспитания (позднее Корол. муз. колледж), в 1885—87 — дирижёром Филармонич. об-ва. Как композитор С. дебютировал в 1855 (гимн на библ. текст, опубликован В. Новелло). Получил известность после исп. в 1866 в Лондоне его Ирландской симфонии. В истории музыки С. вошёл как автор оперетт. Первый успех принесла ему оперетта «Бокс и гребля» («Box and cox», 1867); пользовались популярностью, в т. ч. в США, оперетты «Фрегат его величества „Пинафор“», «Пираты Пензанса», «Иоланта», «Микадо» (самая известная; на её основе был создан кинофильм, к-рый демонстрировался и в СССР) и др. Б. ч. оперетт С. написана на либр. комедиографа У. Гилберта, с к-рым он сотрудничал в 1871—89. Уже их первая оперетта («Суд присяжных», пост. 1875) имела столь большой успех, что вскоре была организована спец. труппа для пост. их произв. Оперетты С. и Гилберта (б. ч. пост. в т-ре «Савой», Лондон) разнообразны по характеру (несмотря на часто повторяющиеся сюжетные ситуации и стереотипность комич. приёмов), нек-рые содержат элементы пародии и сатиры: «Бокс и гребля» имеет черты политич. карикатуры, «Терпение» («Patience») высмеивает декадентский эстетизм; отдельные номера представляют собой музыкальную карикатуру, пародию. С. и Гилберт создали ряд ярких типич. образов людей из народа (солдаты, матросы, слуги, полицейские и др.). Музыка С., одного из лучших англ. мастеров оперетты, отличается богатством эмоциональных оттенков, яркостью орк. красок, ритмич. разнообразием (при мало оригинальной гармонии). Для оперетт С. характерны задушевная мелодичность (любимый композитор С.— Ф. Шуберт), мастерство, проявляющееся особенно в ансамблях, усиление роли орк. сопровождения, часто — театрализованная эксцентриада. Единств. опера С. «Айвенго» успеха не имела. Пользовались известностью его песни и баллады «Рассеянный нищий» («The absent-minded beggar», на сл. Р. Киплинга, 1899), «Арабская любовная песнь» («Arabian love song», до 1866), «Спи, усни, любовь моя» («Sleep, my love, sleep», 1874) и др.; нек-рые остаются популярными («Утраченная гармония» — «The lost chord», 1877, переиздана в 1965). Музыка С. аранжирована Ч. Маккерсом в балете «Выборы в Пайнэпплe» (1959).

Соч.: опера Айвенго (1891, по В. Скотту, Лондон); оперетты (23) — Контрабандист (The contrabandista, 1867, Лондон; перераб. вариант: Атаман — The chieftain, 1894, там же), Зоопарк (The Zoo, 1875, там же), Суд присяжных (Trial by jury, 1875, там же), Фрегат его величества «Пинафор» (H. M. S. Pinafore, Лондон, 1878), Пираты Пензанса (The pirates of Penzance, Йью-Йорк, 1879), Принцесса Ида (Princess Ida, Лондон, 1884), Микадо (The Mikado, 1885, там же), Гондольеры (The Gondoliers, 1889, там же), Торговый дом Утопия (Utopia limited... 1893, там же), Персидская роза (The Rose of Persia, 1899, там же), Изумрудный остров (The Emerald isle, 1901, Лондон, пост. посмертно) и др.; балеты — Очарованный остров (L'Ile enchantée, 1864, Лондон), Виктория и весёлая Англия (Victoria and merrie England, 1897, там же); оратории — Блудный сын (The prodigal son, 1869) и Свет мира (The light of the world, 1873), хор. кантаты — Кенильворт (1864), Золотая легенда (Golden legend, 1866) и др.; для орк. — Ирландская симфония (Irish symphony, 1866), 6 увертюр (1857—70), марши; концерт для влч. с орк. (1866); камерно-инстр. ансамбли — дуэт для влч. и фп. (1868), романс для струн. квартета (1859); для хора — Te Deum, энсаемы, псалмы и др. культовые соч. (ок. 60); пьесы для фп.; песни (ок. 100), вок. дуэты; музыка к спектаклям драм. т-ра.

Лит.: Lawrence A., Sir Arthur Sullivan. Life story, Chi., 1900; Wells W. J., Souvenir of sir A. Sullivan, L., 1901; Wyndham H. Saxe, A. Sullivan, L., 1903, ² 1933; Findon B., Sir Arthur Sullivan, L., 1904; его же, Sir Arthur Sullivan and his operettas, L., 1908; Sullivan H., Flower N., Sir A. Sullivan, L., 1927; Bradstock L., Gilbert and Sullivan. A romantic prose version of the famous operas, L., 1928; Purdy C. L., Gilbert and Sullivan — master of mirth and melody, N. Y., 1946; Baily L., Gilbert and Sullivan book, L., 1952, ² N. Y., 1957; его же, Gilbert and Sullivan and their world, L., 1973; Hughes G., The music of A. Sullivan, L., 1960; Wymer N., Gilbert and Sullivan, L., 1962 (лит.); Glennon J., Making friends with Gilbert and Sullivan, Sidney, 1966; Young P. M., Sir Arthur Sullivan, L., 1971; Gilbert and Sullivan. Papers presented at the international conference, Lawrence (Kansas), 1971; Ayre L., The Gilbert and Sullivan companion, L.—N. Y., 1972.
И. А. Слепнёв.

САЛМАНОВ Вадим Николаевич [р. 22 X(4 XI) 1912, Петербург] — сов. композитор. Нар. арт. РСФСР (1972). В 1941 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у М. Ф. Гнесина. В 1941—45



в Сов. Армии. В 1945—46 ассистент Муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных. В 1946—52 преподаватель Муз. уч-ща при Ленингр. консерватории (в 1947—51 зав. композиторским отделением). С 1951 преподаватель Ленингр. консерватории (с 1965 профессор). С. принадлежат значит. соч. в разл. жанрах. Особенно широкое признание получили хор. произв. С., в т. ч. хор. концерт «Лебёдушка» на нар. тексты. Композитору удалось возродить традиц. жанр и наполнить его новым содержанием. В музыке С. органично претворены элементы рус. фольклора. Секретарь правления СК РСФСР (с 1968). Гос. пр. РСФСР им. М. Глинки (1970).

Соч.: балет — Человек (по Э. Межелайтису, 1964); для солистов, хора и орк. — поэма-оратория Двенадцать (по А. А. Блоку, 1957), кантаты Ода Ленину (сл. П. Неруды, 1970), Скифы (по Блоку, 1973); для голоса и орк. — поэма Зоя (сл. М. И. Алигер, 1951); для орк. — симфонии (1952, 1959, 1963, 1976), Детская симфония (1962), картина Лес (1948), Русское каприччио (1950), Славянский хоровод (1952), Поэтические картинки (по Г. Х. Андерсену, 1955); для скр. с орк. — концерты (1964, 1974); Ночи большого города (1969, для скр. и камерного орк.); Монолог (для влч. и камерного орк., 1972); соната для струн. орк. и фп. (1961); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. фп. трио (1946, 1949), 6 струн. квартетов (1945, 1958, 1961, 1963, 1968, 1971); для скр. и фп.— сонаты (1945, 1962); для хора — концерты Лебёдушка (1970), Добрый молодец (1972); циклы хоров на сл. Н. Хикмета, Р. Гамзатова, С. А. Есенина, Я. Купалы, Ф. И. Тютчева, и др.; для хора с органом — кантата К молодым (сл. А. Т. Твардовского, 1976), вокализы — De profundis, In memoriam (1973); для голоса с фп.— вок. циклы на сл. А. А. Блока (1940—45), А. А. Фета (1947), Я. Купалы (1947), С. А. Есенина (1955), Испания в сердце (сл. Ф. Гарсиа Лорки и П. Неруды, 1959), Песни об одиночестве (сл. Ф.-Гарсиа Лорки, 1967), на сл. Ф. И. Тютчева (1970), Т. Ружевича (1971), В. Шелли (1975) и др.; музыка к спектаклям драм. т-ров и кинофильмам.
М. М. Яковлев.

САЛОМОН, Заломон (Salomon) Иоганн Петер (2 II 1745, Бонн — 28 XI 1815, Лондон) — нем. скрипач и композитор. Сын Филиппа С.— скрипача Бонской придв. капеллы. С. играл в оркестре Боннского курфюрста, а после успешных выступлений в Берлине и Франкфурте-на-Майне (1765) стал концертмейстером оркестра принца Генриха в Рейнсберге. С роспуском капеллы с 1781 жил в Лондоне, где выступал как скрипач-ансамблист. Занимался конц. предпринимательством, организовал «Концерты Саломона», занявшие важное место в муз. жизни Лондона. В 1790 посетил Й. Гайдна в Вене, содействовал его поездкам в Лондон и побудил его к сочинению оратории «Сотворение мира». Автор опер, ораторий, сонат для скрипки и песен.

Лит.: Ayrton P., Memoir of I. P. Salomon, «Harmonicon», L., 1830, Febr.; Pohl C. F., Mozart und Haydn in London, W., 1867; Landon H. C. R., The Symphonies of J. Haydn, L., 1955.

САЛЬВАДОР-ДАНИЭЛЬ (Salvador Daniel, по др. источникам — Daniel Salvador) Франсиско (1831, Бурж, департамент Шер — 24 V 1871, Париж) — франц. музыковед-фольклорист, композитор, муз. критик, активный деятель Парижской Коммуны. По национальности испанец. Муз. образование получил под рук. отца (музыкант, политич. эмигрант, бежавший из Испании и обосновавшийся в Бурже, где давал уроки музыки; написал ряд муз. уч. руководств и трудов по теории музыки). В 1843 С.-Д. переехал в Париж, учился в Парижской консерватории, в течение неск. лет работал скрипачом и альтистом в «Театр лирик». Был дружен с Л. Делибом, а также с композитором сенсимонистом Ф. Давидом, разделял его социальные взгляды и интерес к музыке Востока. В 1853 уехал в Сев. Африку и поселился в Алжире; давал уроки музыки, позднее получил место профессора музыки в Алжирской муз. школе и дирижёра об-в «Алжирский Орфеон» и «Алжирская гармония». В 1865 С.-Д. вернулся в Париж. Здесь он прочитал неск. докладов по истории музыки, дал концерты «античной и восточной музыки», где выступил как дирижёр — исполнитель собств. соч.; организовал серию «народных концертов». В 1868—69 сблизился с революц. писателями Франции — А. Рошфором, Ж. Валлесом и др. Начал сотрудничать как муз. критик в газ. «Марсельеза»; среди его статей — «Народные песни», «Свобода театров», «Социальная музыка». С.-Д. принимал участие в вооружённых восстаниях 1870 и 1871; был избран членом Центр. комитета Нац. гвардии Парижской Коммуны. Комиссариат просвещения назначил его делегатом по делам консерватории, а затем, после смерти Ф. Обера,— её директором. В мае 1871 участвовал в баррикадных боях на улицах Парижа, был схвачен версальцами и расстрелян.

С.-Д. был крупным специалистом по антич. и вост. музыке, изучал араб. фольклор. Посетив Тунис, Марокко и др. страны Африки, собрал и записал ок. 400 нар. песен. Многие из них обработал, гармонизовал и опубликовал в сб-ках для голоса с фп. (в т. ч. «Альбом арабских, мавританских и кабильских песен», 1867) с собств. переводами текстов на франц. и испан. языки (2 песни из сб-ков С.-Д. использовал Н. А. Римский-Корсаков в симф. сюите «Антар», 4 песни — алж., марокканская, триполитано-ливийская и тунисская — вошли в сб. «Песни народов мира», вып. 1, сост. Г. М. Шнеерсон, М., 1955). С.-Д. принадлежат переводы нек-рых др.-араб. муз. трактатов и исследования об араб. музыке. Последние получили высокую оценку современников и специалистов. Автор оперы на сюжет из алж. нар. жизни (не пост.), Арабских танцев для оркестра, а также ряда инстр. соч. на араб. темы (в т. ч. Арабских фантазий для фп.), пьес для скрипки и фп. и др. Им сделаны 3 обработки араб. песен для муж. хора в сопровождении фп., гобоя и бубна и др.

Лит. соч.: Essai sur l'origine et les transformations de quelques instruments, «España artistica», Madrid, 1858; La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien, Alger, 1863, ² 1879 (с доб. ст. Notice sur la musique kabyle); Fantaisie sur une flûte double, instrument arabe, «Revue Africaine», 1866, № 59, p. 382—92, № 60, p. 424—40; Le personnage régnant, P., 1867; La complainte de l'ogre, P., 1867.

Лит.: Франческо Сальвадор-Даниэль, музыкальный комиссар Парижской Коммуны, «СМ», 1933, № 2 (пер. с англ.); Данилин Ю., Театральная жизнь в эпоху Парижской Коммуны, М., 1936, с. 262—76, ² под назв. Парижская Коммуна и французский театр, [перераб. и расширенное изд.], М., 1963, с. 287—97; Weckerlin J. B., F. Salvador-Daniel, «Le Ménestrel», 1871, № 38.
А. Я. Ортенберг.

САЛЬЕ́РИ (Salieri) Антонио (18 VIII 1750, Леньяго, близ Вероны — 7 V 1825, Вена) — итал. композитор, дирижёр и педагог. Учился в Леньяго у брата — Франческо С. (скрипка) и у соборного органиста Дж. Симони (клавесин). С 1765 пел в хоре собора св. Марка в Венеции, изучал гармонию под рук. Дж. Б. Пешетти и вок. иск-во у Ф. Пачини. С 1766 жил в Вене, куда приехал с комп. Ф. Л. Гасманом, придв. капельмейстером; занимался под его руководством контрапунктом, брал уроки у чеш. музыканта (генерал-бас, чтение партитур, игра на скрипке). С 1767 служил клавесинистом-концертмейстером придв. оперного т-ра в Вене. В том же году создал первые соч. В нач. 1770 дебютировал как оперный композитор (комич. опера «Образованные женщины»), через год пост. его опера-серия «Армида» (на петерб. сцене — в 1774). С 1774, будучи автором 10 опер, стал имп.-корол. камерным композитором и дирижёром итал. оперной труппы в Вене. В связи с пост. своих опер выезжал в Италию и Францию. Фактически руководил (с 1778 официально в качестве придв. капельмейстера) оперным т-ром (до 1790) и придв. капеллой (вышел в отставку в 1824), а также наблюдал за муз. обучением в разл. казённых уч. заведениях Вены. В течение многих лет (1777—1819) дирижировал благотворит. концертами, проводившимися регулярно (по 4 в год) Об-вом музыкантов (осн. в 1771 Гасманом) в пользу учреждённого при об-ве пенсионного фонда для вдов и сирот венских музыкантов (в 1788 С. возглавил это об-во). Руководил также хор. уч-щем Об-ва друзей музыки (с 1813), был первым директором основанной этим об-вом в 1817 Венской консерватории. С 1823 страдал нервным расстройством.



Оперы С. ставились почти во всех оперных т-рах Европы, большинство из них пост. впервые в Вене; нек-рые были созданы по заказу итал. т-ров, а также т-ров Парижа и Мюнхена. Пост. опер С. открылись т-ры «Ла Скала» (1778) и «Каноббиана» (1779) в Милане, «Нуово» (1801) в Триесте. Из опер на итал. тексты особенно популярны были комич. оперы (буффа), в т. ч. «Венецианская ярмарка» и «Школа ревнивых».

Уже первые оперы С. были отмечены К. В. Глюком, у к-рого он позднее совершенствовался в композиции (Глюк выделял С. среди своих последователей). Важным звеном в эволюции франц. оперы (tragédie lyrique) от К. В. Глюка к Г. Спонтини явилась большая мифологич. опера «Данаиды» (шла в Париже сначала как совм. соч. Глюка и С.; после нескольких успешных спектаклей было обнародовано заявление Глюка о том, что автор оперы только С.). В «Данаидах» пластика и изящество итал. (неаполитанско-венецианской) оперной мелодики сочетаются с выразительностью и действенностью франц. муз. декламации; соч. отличает мудрый расчёт в применении сольно-вок., хор., орк. и хореографич. средств (при возобновлении пост. «Данаид» в 1817 доп. балетные номера написал Спонтини). Для франц. сцены С. сочинил также оперы «Горации» (не имела успеха) и «Тарар» (либр. П. Бомарше). Проникнутая тираноборческой идеей и прославляющая нар. героя опера «Тарар» стала значит. обществ. событием (пост. за 2 года до взятия Бастилии). Исследователи усматривают в ней черты, предвещающие героич. стиль опер Франц. революции. Опера пост. во мн. городах (в Петербурге в 1789), затем в новой ред. под назв. «Аксур, царь Ормуза» (свободный итал. пер. Л. Да Понте); шла и на др. языках. Мастер итал. и франц. оперы, С. внёс свой вклад в разработку австр. разновидности нем. зингшпиля (его «Трубочист» предшествовал классич. зингшпилю Моцарта «Похищение из сераля»). Свою творч. деятельность для оперного т-ра С. завершил в 1802 («Негры», пост. 1804). В области церк. музыки С. работал гл. обр. в поздние годы (с 1788), создав ок. 100 духовных композиций, в т. ч. 5 месс. Вскоре после исп. Реквиема Моцарта в Вене он написал свой Реквием (1804; исполнен на похоронах С.). Его ораторию «Иисус в чистилище» (1803) позднее высоко оценил Ф. Шуберт («написана чисто по-глюковски»). Среди светских соч. С.— кантаты, хоры. В его канонах и др. «гармонических шутках» («scherzi armonici») для пения, как и в «музыкальных шутках» для струн. квартета («Scherzi musicali a 4 di stile fugato»), отразились жизнелюбие и юмор композитора. В числе его инстр. произв.— симфонии, орк. вариации, концерты с оркестром, камерно-инстр. ансамбли, фп. пьесы.

С. был видным дирижёром. Под его упр. было исполнено много классич. музыки и произв. молодых композиторов. Большим авторитетом С. пользовался как педагог по композиции и пению. Среди его учеников (свыше 60) — композиторы Л. Бетховен (уроки вок. композиции), И. Н. Гуммель и Ф. К. Зюсмайр (оба учились также у Моцарта), Ф. К. В. Моцарт (младший сын В. А. Моцарта), Ф. Шуберт, Й. Вейгль (преемник С. в должности дирижёра придв. оперы), П. Винтер, И. Мошелес, Ф. Лист, певицы К. Кавальери, А. Мильдер-Хауптман, Ф. Франкетти, М. А. и Т. Гасман (дочери учителя С.). Им составлены школа 4-гол. пения («Scuola di canto in versi e i versi a 4 voci», 1818) и собрание разл. этюдов для юношества («Libro di partimenti di varia specie per profitto delle gioventú»). Отзывы о С. как о человеке разноречивы. Положительно высказывались о нём мн. видные музыканты, ученики относились к нему с любовью (Шуберт написал в честь учителя юбилейную кантату, 1816). В. А. Моцарт питал к нему недоверие, но в последний год жизни Моцарта между ними наметилось сближение. Легенда, будто С. отравил Моцарта, нашла отражение в «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» (и одноим. опере Н. А. Римского-Корсакова на её текст), а также в ряде др. лит. произв. 19—20 вв. Употребление имени С. для обозначения завистника исторически не обоснованно. В классической биографии Моцарта сказано, что С. был «человек добродушный, благожелательный и всегда готовый к благодеянию» (H. Abert, «W. A. Mozart», Tl 1, 1955, S. 731).

Музыку С. ценили К. В. Глюк, Шуберт, Г. Спонтини, Дж. Россини, Ф. Герольд и др. видные его современники. После смерти С. его произв., как и соч. мн. совр. ему мастеров, сошли со сцены. Интерес к творчеству С. (оперному, оркестровому и др.) возродился в сер. 20 в. В странах Европы и в США возобновлены его оперы «Аксур, царь Ормуза», «Пещера Трофонио» (одна из лучших комич. опер С.), «Сначала музыка, а потом слова» (сатира на муз. т-р), «Фальстаф, или Три шутки» (первое воплощение в музыке этого шекспировского образа).

Соч.: оперы (41; пост. 38, включая 1 с др. композитором и 1 *пастиччо* из музыки преим. С.), в т. ч. Образованные женщины (Le donne letterate, 1770, Вена, Бургтеатр), Армида (по поэме Т. Тассо «Освобождённый Иерусалим», 1771, там же), Венецианская ярмарка (La fiera di Venezia, 1772, там же), Похищенная бадья (La secchia rapita, по поэме А. Тассони, 1772,там же), Трактирщица (Хозяйка гостиницы, La locandiera, по комедии К.Гольдони, 1773, там же), Узнанная Европа (Europa riconosciuta, 1778, Милан, 1-й спектакль т-ра «Ла Скала»), Школа ревнивых (La scuola de' gelosi, 1778, Венеция, т-р «Сан-Мойзе»), Талисман (Il talismano, совм. с Дж. Рустом; С. принадлежит 1-й из трёх актов; либр. К. Гольдони, 1779, Милан, 1-й спектакль т-ра «Каноббиана»), Трубочист (нем. Der Rauchfangkehrer, 1781, Вена, «Бургтеатр»), Семирамида (1782, Мюнхен, Резиденцтеатр), Данаиды (франц. Les Danaïdes, либр. Ф. Леблана дю Рулле и Л. Т. Чуди, переделка итал. либр. «Гипермнестра» Р. Кальцабиджи, 1784, Париж, т-р «Королевская академия музыки»), Богач на день (Il ricco d'un giorno, 1784, Вена, «Бургтеатр»), Пещера Трофонио (La grotta di Trofonio, 1785, там же), Горации (франц. Les Horaces, по трагедии П. Корнеля «Гораций», 1786, Фонтенбло), Сначала музыка, а потом слова (Prima la musica e poi le parole, 1786, Шёнбрунн, близ Вены, Дворцовый т-р), Тарар (Tarare, франц. либр. П. Бомарше, 1787, Париж, т-р «Королевская академия музыки»; переделка — Аксур, царь Ормуза, итал. Axur, re d'Ormus, либр. Л. Да Понте, 1788, Вена, «Бургтеатр»), Талисман (Il talismano, нов. опера, либр. Л. Да Понте, переделка прежнего либр. К. Гольдони, 1788, Вена, «Бургтеатр»), Пальмира, царица персидская (Palmira, regina di Persia, 1795, Вена, «Кернтнертортеатр»), Фальстаф, или Три шутки (Falstaff, o sia Tre burle, по комедии У. Шекспира «Виндзорские проказницы», 1799, Вена, «Кернтнертортеатр»), Анджолина, или Супружество при условии тишины (Angiolina, o sia Il matrimonio per susurro, по комедии Б. Джонсона «Эписин, или Молчаливая женщина», 1800, там же), Ганнибал в Капуе (Annibale in Capua, 1801, Триест, 1-й спектакль т-ра «Нуово»), Негры (нем. Die Neger, 1804, Вена, «Театр ан дер Вин»); для солистов, хора и орк. — 4 оратории, в т. ч. Страсти нашего господа Иисуса Христа (La passione di nostro signore Gesù Cristo, текст П. Метастазио, 1776, Вена), Страшный суд (франц. Le jugement dernier, 1788, Париж, Тюильри, начата К. В. Глюком), Иисус в чистилище (Gesù al limbo, 1803, Вена); ок. 10 кантат (в т. ч. 1 для голоса с фп., совм. с В. А. Моцартом и др., 1785), 5 месс (и 1 неоконч.), реквием (1804, и 1 неоконч.), 3 Te Deum и др. церк. соч.; для орк.— 3 симфонии, Концертная симфония (1774), 24 вариации на тему Испанской фолии (La folia di Spagna, 1815—20), серенады, увертюры, марши, танц. музыка; концерты (с орк.) — для органа (1775), флейты и гобоя (1774), 2 для 2 фп. (1778); камерно-инстр. произв.; 5 патриотич. хоров; 28 вок. дивертисментов (с фп.), каноны и ок. 150 др. вок. произв.; фп. пьесы; танц. музыка; увертюра, антракты и хоры к пьесе А. Коцебу «Гуситы под Наумбургом» (1803, Вена, «Бургтеатр»).

Лит.: Штейнпресс Б., Миф об исповеди Сальери, «СМ», 1963, № 7; его же, Слово в защиту Сальери, «Простор», 1971, № 2; его же, Сальери сегодня, «СМ», 1975, № 3; Mosel I. von, Über das Leben und die Werke des Antonio Salieri, W., 1827; Hermann A. von, Antonio Salieri, W., 1897; Della Corte A., Un italiano all'estero: Antonio Salieri, Torino, 1936; Magnani G., Antonio Salieri, Legnano, 1934; Braga A., Antonio Salieri tra mito e storia, Bologna, 1963; Angermüller R., Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderen Berücksichtigung seiner «großen» Opern, Münch., Tl 1, 1971, Tl 2, Abt. 1, 1974, Tl 3, 1972.

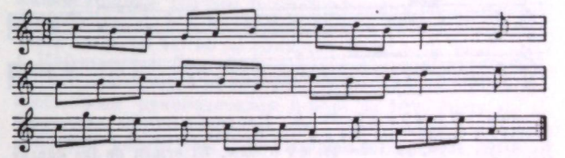
Б. С. Штейнпресс.

САЛЬСЕ́ДО (Salzedo) Карлос (6 IV 1885, Аркашон, Франция — 17 VIII 1961, Уотервилл, шт. Мэн, США) — амер. арфист, композитор и муз.-обществ. деятель. Сын хормейстера и ассистента профессора пения Парижской консерватории Гастона С. и концертирующей пианистки. Учился игре на фп. с 3 лет; в 5-летнем возрасте дал сольный концерт, в 7 лет написал первое муз. соч. — сонату для фп. Учился с 1894 в Парижской консерватории по классу фп., с 1896 занимался у А. Ассельмана по классу арфы (окончил консерваторию по 2 специальностям). С 1901 концертировал как солист и играл в оркестре, гастролируя с «Концертами Колонна» в странах Европы. В 1905—09 солист оркестра «Ассоциации обладателей первых премий Парижской консерватории» (Монте-Карло); в 1909—13 работал (по приглашению А. Тосканини) в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк). С 1920 президент Нац. ассоциации амер. арфистов. В 1921 основал (совм. с Э. Варезом) Междунар. гильдию композиторов в Нью-Йорке и создал журн. «Eolian Review» (первый спец. журнал, посв. арфовому иск-ву; под назв. «Eolus» изд. до 1933), в к-ром публиковал статьи об иск-ве игры на арфе и её месте в современном музыкальном мире. Участвовал в создании секции США в Международном обществе совр. музыки (1923), в 1928 (совм. с Варезом) основал Панамер. ассоциацию композиторов. Выдающийся солист-арфист, С. обогатил совр. арфовую технику, введя новые колористич. приёмы игры (игра ногтями, стук по деке и корпусу и др.). Написал спец. этюды и Школу игры на арфе, способствовавшие выработке новых видов техники («Modern study for the harp», 1921), совм. с Л. Лоренсом — инструктивные соч. «Методика игры на арфе» («Method for the harp», 1929), «Искусство модуляции» («The art of modulating», 1950). Преподавал в Ин-те музыки и в Джульярдской муз. школе в Нью-Йорке, в Муз. ин-те Кёртис в Филадельфии, где в 1924 основал класс арфы. Сконструировал новый тип арфы, т. н. модель Сальседо. С. — автор мн. произв. для арфы (также в сопровождении дух. и др. инструментов или с вок. партией), отличающихся ритмич. сложностью и технич. трудностями; наиболее значительны: поэма для арфы с оркестром «Зачарованный остров» («The enchanted isle», 1918), концерт для арфы и 7 дух. инструментов (1925), «Стихотворения Сарры Арроу» (для сопрано, 6 арф и духовых, 1919), «Стихотворение Малларме» (для сопрано, арфы и фп., 1924), соната (1922), сюита из 7 танцев (1943), Вариации на тему в старинном стиле для арфы. С. принадлежат также транскрипции для арфы «Бурре» И.С. Баха, «Сарабанды» Ф. Куперена, «Весенней песни» Ф. Мендельсона, танц. пьес И. Брамса, Ж. Ф. Рамо, А. Корелли.
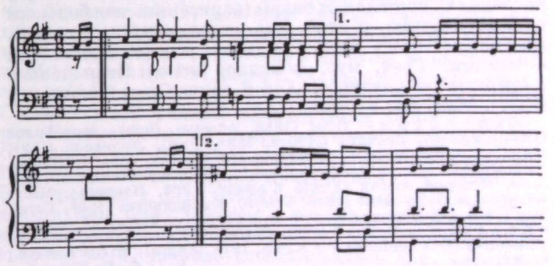
Лит.: Дулова В., Искусство игры на арфе, М., 1975, с. 61; Scimeca M. G., L'Arpa nelle storia, Bari, 1938; Carlos Salzedo, «Harp news», 1961, № 4; Tributes celebrating the 50th anniversary of Salzedo's coming to America, там же; Petric I., Harfa — instrument savremene muzike? (Carlos Salzedo in memoriam ili mala ralbuda Pierra Bouleza), «Zwuk», 1963, № 56.

Б. В. Доброхотов.

САЛЬТАРЕ́ЛЛО (итал. saltarello, от saltare — прыгать) — итал. танец нар. происхождения. Исполнялся парой танцоров в подвижном темпе под аккомпанемент гитары и тамбурина. Наиболее ранние образцы содержатся в рукописи, относящейся к 14 в. (хранится в Британском музее в Лондоне):



Отд. танцы, называемые С. и встречающиеся гл. обр. в ранних источниках, существенно отличаются от традиц. типа этого танца. В 15 в. С. описывался как оживлённый танец из семейства *бас-данс* (франц. basse dance), в к-рое входили также павана, гальярда, тордьон и др. Муз. особенностью ряда С. является нерегулярный метр — чередование тактов в размерах $^6/_8$ и $^3/_4$:



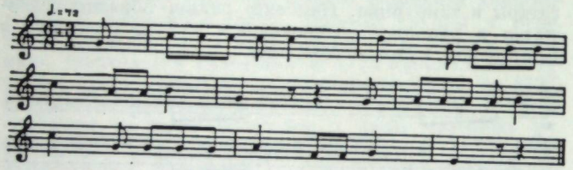
Танец включал быстрые двойные шаги, к-рые прерывались поклонами, приходящимися на кадансы. С 16 в. близок *гальярде*; иногда С. объединялся в паре с *пассамеццо* или *паваной*, контрастными ему по темпу, но родственными по мелодико-гармонич. основе.

Важные итал. источники, содержащие муз. и хореографич. характеристику С.,— книги Ф. Каросо «Il Ballarino» (1581) и «Nobilta di Dame» (1600). В 17—18 вв. С. вошёл в старинную инструментальную сюиту как один из разделов *balletto*, а также в камерную сонату того же названия. Его развитие и видоизменение продолжались вплоть до 19 в. Ф. Мендельсон использовал мелодию С. в финале своей «Итальянской» симфонии (ор. 90, 1833).

Лит.: Arbeau Th., Orchésographie, Langres, 1589 (faksimile, P., 1888); Blume F., Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im XV.— XVI. Jahrhundert, Lpz., 1925; Kinkeldey O., A jewish dancing master of the Renaissance

in studies of jewish bibliography, N. Y., 1929; его же, Dance tunes of the fifteenth century. Instrumental music, Cambr., 1959; Sachs C., Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933; Moe L., Dance music in printed italian lute tablature from 1507 to 1611, Cambr., 1956 (Diss.); его же, Le problème des barres de mesure, в кн.: Le Luth et sa musique, P., 1958. *Т. Л. Ляхова.*

САМАКУЭКА (испан. zamacueca) — один из наиболее древних креольских парных танцев Лат. Америки, ведущий начало от испан. танцев-пантомим 15—16 вв. типа *сарабанды* или *фанданго*. Хореографич. содержание С. — любовная пантомима (ухаживание кавалера за дамой). Танец исполняется одной или неск. парами под аккомпанемент гитары или арфы; характерны умеренно быстрый темп, нерегулярный метр — чередование тактов на $^6/_8$ и $^3/_4$. С. сопровождается пением лирич. строф любовного или (реже) шуточного содержания. Период наибольшей популярности С. — 19 в., но она сохраняется и в 20 в., гл. обр. в Аргентине и Чили, а также в Боливии и Перу. Её местные названия: куэка, самба (Аргентина), куэка, чилена (Чили), самба, маринера (Перу). Хореографически родственны С. марикита, гато, байлесито, ресбалоса, фирмеса, триунфо, эскондидо, уэлья и нек-рые др. креольские танцы того же семейства.



Лит.: Пичугин П. А., Народная музыка Аргентины, М., 1971, с. 136—44; Vega C., Danzas y canciones argentinas, B. Aires, 1936, p. 107—46; его же, El origen de las danzas folklóricas, B. Aires, 1956, p. 153—81; Flury L., Danzas folklóricas argentinas, B. Aires, 1947, p. 21—26.

САМА́РАС (Σαμάρας) Спирос (29 XI 1863, Корфу — 25 III 1917, Афины) — греч. композитор. Начал своё муз. образование у С. Ксиндаса; с 1871 учился в Афинской консерватории по классу композиции у Э. Станкапиано, в 1882 — в Парижской консерватории у Л. Делиба. С 1911 жил в Афинах. Значит. часть творч. наследия С. составляют оперы (написанные под большим влиянием франц. и итал. муз. школ, в русле *веризма*), многие из к-рых были с большим успехом поставлены в Италии. Греч. муз. фольклор использован только в оперетте «Критянка». Автор гимна Олимпийских игр (1896). Нац. пр. Греции.

Соч.: оперы — Олас (1880, Афины), Флора Мирабилис (1886, Милан), Закуска (Medge, 1888, Рим), Лионелла (1891, т-р «Ла Скала», Милан), Мученица (La Martire, 1894, Неаполь), Укрощённая ведьма (La furia domata, 1895, т-р «Ла Скала», Милан), История любви (Storia d'amore, 1903, Неаполь), Мадемуазель де Бель Исле (1905, Генуя), Биондинетта (1906, Гота), Рея (1908, т-р Верди, Флоренция), Тигр (La Tigra, не окончена); оперетты — Война в войне (Krieg im Kriege, 1915, Афины), Критянка (Das Mädchen aus Kreta, 1916, Афины); пьесы для фп.; песни. *С. Я. Колмыков.*

САМАРКА́НДСКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА — муз. т-р Узб. ССР. Открыт в 1964 оперой «Сердце поэта» Ашрафи в специально построенном в том же году театр. здании (зрит. зал на 940 мест). Основу труппы составили выпускники Ташкентской консерватории, Театр. ин-та им. А. Н. Островского и Хореографич. уч-ща, а также артисты Самаркандского театра музыкальной комедии и драмы им. Х. Алимджана и др. В числе солистов первого состава — М. Ахмеджанова, З. Ильяева, И. Мамарахимов, О. Мавлянова, Д. Мирпулатов, Б. Нуриддинов, М. Сауров, У. Султанов, Ф. Хакимова, А. Эргашев, М. Эрматов и др. Первый худ. рук. и гл. дирижёр — нар. арт. СССР М. А. Ашрафи.

В репертуаре т-ра — мировая классика, произв. композиторов Узбекистана и др. сов. республик. Среди пост.: оперы — «Проделки Майсары» Юдакова (1965), «Зайнаб и Омон» Т. Садыкова, Раджаби, Закирова, Зейдмана (1965), «Гульсара» Глиэра и Садыкова (1966), «Чио-Чио-сан» (1967), «Травиата» (1967), «Евгений Онегин» (1968); «Тахир и Зухра» Джалилова и Бровцына (1969), «Фауст» (1970), «Севильский цирюльник» (1971), «Трубадур» (1971), «Риголетто» (1973), «Демон» (1974); «Сердце поэта» (1975) и «Дилором» (1976) Ашрафи, «Кармен» (1976), «Аида» (1977); балеты — «Жизель» (1964), «Лебединое озеро» (1968); «Франческа да Римини» на музыку Чайковского (1969), «Золушка» (1972); «Горянка» Кажлаева (1973), «Гульсанам» Юсупова (1974), «Щелкунчик» (1975), «Дон Кихот» (1975), «Спящая красавица» (1976). На сцене т-ра осуществлены первые пост. опер «Ерилташ» (1967) и «Фидойлар» (1973) С. Бабаева, «Ойжамол» И. Хамраева (1969), «Зафар» Рахимова (1970) и балетов «Дракон и Солнце» Зейдмана (1967), «Поэма о Воде» Берлина (1969), «Самаркандская легенда» Мушеля (1970), «Сказание о Рустаме» Ашрафи (1977).

В труппе т-ра (1977): певцы — нар. арт. Узб. ССР О. Мавлянова, засл. арт. Узб. ССР А. Эргашев, М. Эрматов, артисты — М. П. Аганичева, Ш. Акрамов, З. Я. Ильяева, З. Курбанов, Н. Э. Курбетдинова, Р. Латипов, А. Ф. Малов, И. Мамарахимов, Д. Мирпулатов, Б. Нуриддинов, К. Окилова, Л. С. Ольшанникова, Е. А. Петляков, Г. А. Скрипниченко, В. Г. Черкасова, Н. Ф. Шик, Р. Н. Щербакова, Д. Юсупова; солисты балета — А. В. Барашков, С. Багибилова, С. А. Быков, А. А. Геворгян, Л. Гусейнова, И. И. Зуев, Н. С. Зырянова, И. Д. Кузнецов, Д. Мусаева, Н. И. Новикова, Э. С. Пак, П. Т. Филипповский, Г. Я. Шевченко и др.; худ.рук.— У. С. Хурсандов, гл. дирижёр — Р. Г. Керимов, дирижёр — Ф. Якубжанов, гл. режиссёр — засл. деят. иск-в Узб. ССР Л. Г. Мейсель, режиссёр — нар. арт. Узб. ССР А. Д. Джураев, гл. балетмейстер — засл. арт. Узб. ССР С. Ш. Бурханов, гл. хормейстер — В. П. Зверев, гл. художник — засл. деят. иск-в Узб. ССР Д. И. Сафаев. *В. И. Загурский.*

САМБУ́КА (лат. sambuca)— назв., применявшееся к разным типам муз. инструментов. В Др. Риме, а также в 14 в. в Италии С. называли струн. щипковый инструмент типа угловой *арфы*. В ср. века С. — дух. язычковый инструмент.

Лит.: Marcuse S., Musical instruments, A comprehensive dictionary, [N. Y.], 1964, p. 452; Sachs C., The history of musical instruments, N. Y., 1940, p. 83, 136. *И. А. Лисова.*

САМЙНСКИЙ (Saminsky) Лазар (Лазарь Семёнович [27 X (8 XI) 1882, местечко Валегоцулово, близ Одессы—30 VI 1959, Порт-Честер, штат Нью-Йорк] — амер. композитор, дирижёр, музыковед, муз.-обществ. деятель. Изучал математику и философию в Петерб. ун-те (1906—09), одноврем. (1906—10) учился в консерватории у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова (композиция), у Н. Н. Черепнина (дирижирование). Участвовал в этнографич. экспедициях по Кавказу (в 1910). В 1911—18 работал в Тбилиси, преподавал в нар. консерватории, был её директором (1917—18), дирижировал симф. концертами (1915—18). С 1919 жил за границей; был в Палестине, познакомился с евр. синагогальной музыкой; посетил Париж, Лондон. С 1920 жил в Нью-Йорке; с 1924 музик-директор синагоги. Гастролировал в качестве дирижёра и лектора. Был одним из основателей Лиги композиторов, участвовал в организации амер. муз. Фестиваля 3 хоров (с 1936) и др. муз. учреждений. В творчестве С. следовал традициям позднего романтизма, тяготел к мелодике широкого дыхания, свободной, рапсодич. форме; во мн. произв. использовал элементы евр. мелоса, ряд муз.-сценич. и программных симф. соч. С. осн. на библейских мотивах. Автор книг по проблемам совр. музыки, исследований о евр. муз. фольклоре и др. С. принадлежат обработки евр. нар. песен для фп. (10 обработок изданы в сб., 1922).

Соч.: опера Юлиан Отступник (Julian, the apostate Caesar, 1938); оперы-балеты — Видение Ариэля (The vision of Ariel, 1916), Гальярда весёлой чумы (Gagliarda of merry plague, камерная, 1925, Нью-Йорк), Дочь Иефая (The daughter of Jephta, 1928); «библейский балет» Жалоба Рахили (Lament of Rachel, 1913, 2-я ред. 1920); для солистов, хора и орк. — Реквием (1946), кантата Царь Саул (King Saul, с камерным орк., 1929), 137-й псалм; для орк. — программные симфонии: На великих реках (Of the great rivers, 1917), Симфония вершин (Symphonie des sommets, 1918), На морях (Symphony of seas, 1924, 2-я ред. 1926), Иерусалим, град Соломона и Христа (City of Solomon and Christ, с хором, 1930, 1-е исп. в 1958), симф. триптих Бдения (Vigiliae, 1911), симф. поэма Три тени (Three shadows, 1935), орк. пьеса Застывшее шествие (Stilled pageant, 1938); сюита для скр. с орк. Восток и Запад (East and West, 1943); для голоса и камерного орк. — Литании женщин (Litanies of women, 1925), 6 песен русского Востока (6 Songs of the Russian Orient, 1911); для голоса и камерно-инстр. ансамбля — Сокровища песен древнего Израиля (A Song treasury of Old Israel, 1951); Антология духовных и обрядовых евр. песен (Anthology of Hebrew sacred and traditional songs, для кантора, солистов, хора и органа, 1946); песни для кантора, хора и органа, в т. ч. Праздничное богослужение (Holiday service, 1929), Из американской поэзии (From the American poets, для хора, фп. и ударных, 1948), циклы пьес для фп.

Лит. соч.: Об еврейской музыке. (Сб. ст.), П., 1914; Художественный итог последних работ Общества еврейской теории музыки, «Рассвет», 1915, № 5; Music of our day, N. Y., [1932], 2 [1939]; Music of the ghetto and the Bible, N. Y., 1934; Living music of the Americas, N. Y., [1949]; Physics and metaphysics of music and essays on the philosophy of mathematics, The Hague, 1957; Essentials of conducting, L., [1958].

Лит.: Petit R., Lazare Saminsky et la musique hébraïque, «RM», 1929, № 10; Lazare Saminsky. Composer and civic worker, a collection of essays, N. Y., 1930; Weisser A., The Modern Renaissance of Jewish music. Events and figures, N. Y., 1954. *Дж. К. Михайлов.*

САММАРТИ́НИ (Sammartini) Джованни Баттиста (вероятно, 1700, Милан — 15 I 1775, там же) — итал. композитор. Сын франц. гобоиста А. Сен-Мартена. Сведения о ранних годах жизни С. отсутствуют. Впервые его имя упоминается в 1724 в связи с сочинением им арии для оратории «Клевета» («La calunnia delusa», коллективное произв.). В 1726 С. уже известный музыкант, церк. капельмейстер. В 1760—70 состоял капельмейстером семи церквей Милана. С 1767 работал также в герцогской капелле (с 1768 её директор). В 40-х гг. его соч. стали исполняться в Голландии, Франции и др. европ. странах. С. общался со многими прославленными композиторами, у него занимались К. В. Глюк (1736—1741 ?), И. К. Бах, С. сотрудничал с Н. Йоммелли (вместе создали кантату), встречался с Л. Боккерини, В. А. Моцартом. Дирижировал исполнением собств. произв. во многих светских и духовных об-вах Милана. Осн. область творчества С. — инстр. музыка. Написал 78 симфоний, 15 concerti grossi, 20 струн. квартетов, 6 струн. квинтетов, 187 трио-сонат, сонаты для скрипки, виолончели и флейты, 15 сонат и др. соч. для чембало, а также 7 опер, 3 мессы и др. (последнее упоминание о композициях С. относится к 1743). Вошёл в историю музыки как создатель «предклассической симфонии» — конц. произв., близкого итал. оперной увертюре, но исполнявшегося как самостоят. 3-частный цикл. В соч. С. уже наметились характерные функции частей симф. цикла, но ещё не сложился контраст главной и побочной партий сонатного allegro, не применялась тематич. разработка.

Лит.: Churgin B. D., The symphonies of G. B. Sammartini, v. 1—2, Harvard, 1963. *Т. Н. Соловьёва.*

САМОДЕ́ЯТЕЛЬНОСТЬ музыкальная в СССР — творчество лиц, не занимающихся искусством профессионально. Муз. С. включает индивидуальное и коллективное исполнение инстр. и вок. музыки силами любителей, а также создание ими муз. произв. Как правило, участники С. состоят членами самодеят. коллективов, студий, кружков, к-рые организуются при разл. предприятиях, учреждениях, воинских частях, уч. заведениях, колхозах, совхозах и др. В 19 в. по инициативе представителей передовой интеллигенции и при поддержке благотворительных об-в в России стали возникать обществ. культ.-просвет. организации, к-рые помогли становлению муз. С., гл. обр. горожан (нек-рой поддержкой общественности пользовались крестьянские хоры). В кон. 19 — нач. 20 вв. наиболее интенсивной была деятельность *Русского хорового общества* (Москва, 1878—1915) и *Народных консерваторий* (начиная с 1906 открывались в Москве, Петербурге, Саратове, Казани и др. городах). С кон. 70-х гг. возникает рабочая муз. С. (в 1876 в Козловских железнодорожных мастерских Тамбовской губ.— хор под рук. А. Д. Кастальского; в 90-х гг. на Золотоканительной фабрике в Москве, где одним из директоров был К. С. Станиславский, — хор рабочих, затем — духовой оркестр; в 1906 — хор *Пречистенских курсов* в Москве). В первые годы 20 в. создавались мн. рабочие и крестьянские клубы, хор. и театр. кружки, любит. оркестры нар. инструментов. (В февр. 1911 в Москве в Малом зале Благородного собрания состоялся концерт хора крестьян Рязанской, Тульской и Воронежской губ. под рук. М. Е. Пятницкого, ныне — *Русский народный хор* им. Пятницкого.) Из массовых проявлений муз. С. важное место заняли *Певческие праздники* в Прибалтике (первый — в 1869 в Эстонии).

Великая Окт. социалистич. революция открыла новую эпоху в развитии С., к-рая приобретает невиданный размах. С первых лет Сов. власти муз. С. в СССР направляется гос. и партийными органами, финансируется гос-вом и профсоюзами, ей оказывают помощь разл. обществ. учреждения (союзы композиторов, хор. об-ва, об-во «Знание» и др.). В нояб. 1917 в Наркомпросе был создан отдел политпросветработы (с 1920 — Главный политико-просвет. комитет РСФСР), бессменным руководителем к-рого до 1930 была Н. К. Крупская. В обязанности его Муз. отдела входило создание репертуара для массовых хоровых выступлений, руководство военными оркестрами и организация разл. праздников. В этот период существ. роль в массовой муз.-просвет. работе сыграл Муз. отдел моск. Пролеткульта (1918), в его деятельности принимали участие К. С. Алексеев, Н. Я. Брюсова, А. Д. Кастальский, Б. Б. Красин, Г. П. Любимов и др. Значит. вклад в работу Тамбовского пролеткульта внёс Д. С. Васильев-Буглай. Мн. концерты, организованные Пролеткультом, давались силами участников художеств. С. В стране возникали многочисл. рабочие хоры и оркестры, открывались рабочие и солдатские клубы нар. С. (в Петрограде, Харькове, Киеве, Одессе и др.). Одним из первых массовых проявлений муз. С. явилось выступление объединённых хоров и оркестров Пролеткульта на открытии мемориальной доски «Павшим в борьбе за мир и братство народов» 7 нояб. 1918 на Красной площади в присутствии В. И. Ленина. В Петрограде с 1919 объединённые выступления муз. коллективов были связаны с революционными датами и открытием Съездов Советов. Для пополнения репертуара муз. С. широко использовались нар. мелодии, в т. ч. и революционные, с новыми текстами. В годы Гражданской войны 1918—20 главное внимание обращалось на развитие красноармейской С. На фронтах, при политотделах воинских частей и соединений работали муз. кружки (Чапаевская 25-я дивизия, Первая Конная армия и др.). В кон. 1918 в Москве участниками клуба при Тяжёлом артиллерийском дивизионе был пост. (в полной сценич. обстановке) первый акт оперы «Фауст» Гуно. Красноармейцы Запасного стрелкового батальона на Ходынке организовали 2 самодеят. симф. оркестра. С осени 1920 политотделы воинских частей начали активно создавать красноармейские хоры; с 1921 открывались клубы Красной Армии. В 20-е гг. создаются новые формы художеств. С. — «Живые газеты» (инсценировки газетных статей с включением муз. номеров), с 1923 — по примеру моск. Ин-та журналистики — «Синие блузы» (униформа, в к-рой выступали участники), в сёлах — «Красные рубахи». В 1928 в СССР работало ок. 7000 подобных коллективов. Большое зна-

чение для развития муз. С. имели письмо ЦК РКП(б) «О пролеткультах» (1920), доклад В. И. Ленина «Новая экономическая политика и задачи политпросветов» (1921), отчёт о работе Главполитпросвета на 10-м съезде РКП(б) (март 1921). На 13-м съезде РКП(б) в мае 1924 была пост. задача — превратить рабочие клубы в центры коммунистич. воспитания широких масс. Всесоюзное совещание культработников, проведённое в апр. 1926, стимулировало усиленное развитие рабочей муз. С. в разных городах Сов. Союза (Баку, Киев, Одесса, Свердловск, Харьков и др.) и во многом повлияло на повышение её художеств. уровня (в Великом Устюге А. Я. Колотилова организовала в 1926 хор. ансамбль работниц фабрик и кустарных мастерских, получивший в 1938 назв. Северный нар. хор и ставший с 1941 проф. коллективом). Стимулом к совершенствованию форм муз. С. стала подготовка к 10-летию Окт. революции. В 1927 в Ленинграде прошла первая олимпиада самодеят. иск-ва — объединённое выступление рабочих хоров и оркестров (нар. инструментов и духовых) с общим числом участников ок. 6000 чел. (организатор — дирижёр И. В. Немцев). [С этого времени олимпиады (позже — фестивали) становятся традиционными праздниками муз. С. в городах Сов. Союза.] В том же году в межсоюзном соревновании художеств. кружков приняло участие св. 20 оркестров нар. инструментов. В Москве силами самодеят. кружков были пост. оперы «Прорыв» Потоцкого (Центр. клуб работников нар. питания) и «Алеко» Рахманинова (Клуб железнодорожников). В Ленинграде в 1928 на заводе «Красный треугольник» была пост. опера «Руслан и Людмила» Глинки. К нач. 1928 насчитывалось 10 500 муз. кружков в городах и 30 000 в сельской местности, в них участвовало ок. 1 млн. чел. Главным достижением этого периода стал не только широкий охват участников С., но и приобщение их к высоким художеств. формам муз. иск-ва. В 1929 было основано Всероссийское рабочее муз. об-во «Музыка — массам», к-рое уже к концу года включало 52 отделения и 15 000 членов.

В 1928 и 1929 состоялись Всесоюзные совещания по массовой художеств. работе среди деревенской молодёжи и по художеств. работе профсоюзов, основное внимание к-рых было направлено на укрепление сельской муз. С. С этой целью проводились конкурсы исполнителей на нар. инструментах. Особенно представительным был 2-й (губернский) конкурс гармонистов и баянистов в Москве (1—8 янв. 1928; 1-й состоялся в Ленинграде в 1927, пред. жюри был А. К. Глазунов). Общее число участников этого конкурса достигло 4000 чел. Чл. жюри были М. М. Ипполитов-Иванов (пред.), А. В. Луначарский, Н. К. Крупская, А. А. Давиденко и др. В заключит. концерте (в Большом т-ре) приняли участие Е. В. Гельцер, А. В. Нежданова, Н. А. Обухова, к-рым аккомпанировали гармонисты. В 1932 на Украине прошёл конкурс участников муз. кружков. На первой Всесоюзной олимпиаде самодеят. иск-в народов СССР (Москва, июнь 1930) было представлено творчество укр., арм., узб., казах., тат., башк. и др. народов. С 1931, по почину ленинградцев, начались школьно-пионерские олимпиады. В 1936 Всесоюзный комитет по делам иск-в организовал Всесоюзную хоровую олимпиаду проф. и самодеят. коллективов, участниками к-рой были представители 19 национальностей.

В 1930 для оказания творч. помощи коллективам художеств. С. на базе Дома иск-ва им. В. Д. Поленова в Москве был организован методич. центр — Центр. дом самодеят. иск-ва им. Н. К. Крупской (ЦЕДИСК; в 1936 преобразован во Всесоюзный дом нар. творчества им. Н. К. Крупской). В 1934 при нём открылись курсы заочного обучения для руководителей и участников художеств. С. (в 1959 реорганизованы в Заочный нар. ун-т иск-в). К кон. 30-х гг. городские и областные дома нар. творчества были созданы почти во всех союзных республиках. С 1935 всестороннюю помощь муз. С. оказывают респ. союзы композиторов; при их участии в союзных и авт. республиках организовывались нац. хоры, ансамбли песни и пляски, оркестры. Для систематич. показа достижений самодеят. иск-ва страны в 1935—38 в Москве был создан Т-р нар. творчества (рук. комп. Л. К. Книппер). С 1936 муз. С. демонстрируется также на Декадах национального искусства. С открытием постоянной Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве (1 авг. 1939) выступления лучших солистов и коллективов С. нац. республик осуществляются на её конц. площадках. В год открытия здесь своё иск-во продемонстрировали коллективы муз. С. Азербайджана, Белоруссии, Грузии, Казахстана, Киргизии, РСФСР, Узбекистана, Украины, Таджикистана, Туркмении. В 1940 прошёл смотр муз. С. железнодорожников, положивший начало олимпиадам участников С., объединённых по профессиям. К 1940 в стране насчитывалось 71 500 кружков муз. С., в к-рых участвовало св. 1012 тыс. чел.

В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 мн. крупные самодеят. коллективы распались, их участники ушли на фронт. Оставшиеся создавали небольшие бригады, выступали на митингах в цехах заводов и фабрик, на призывных пунктах, в частях Сов. Армии, в госпиталях. Из участников армейской С. организовывались передвижные конц. агитационно-художеств. бригады, выступавшие перед бойцами. С продвижением фронта на Запад в освобождённых районах очень быстро восстанавливались или создавались новые коллективы муз. С. Большой агитационной силой по оказанию помощи фронту стали коллективы художеств. С. в тылу (в Башкирии, Горьковской, Калининской, Московской, Рязанской, Свердловской, Ярославской областях РСФСР и в др. сов. республиках). В течение 1944 участниками художеств. С. было дано ок. 30 тыс. концертов и спектаклей в 900 клубах, состоялось 82 тыс. выступлений на предприятиях; сборы с платных концертов отчисляли в фонд обороны и в фонд помощи семьям фронтовиков. Годы войны стали новым этапом развития сов. массовой песни, её пропаганде во многом способствовали самодеят. коллективы. Продолжали проводиться областные и краевые смотры и олимпиады. С 27 дек. 1942 по 5 янв. 1943 в Москве состоялась декада показа лучших бригад и кружков муз. С. В апр.—июне 1943 в тяжёлых условиях блокады прошёл смотр ленингр. городских муз. коллективов. (За 3 воен. года в Ленинграде самодеят. коллективами было дано ок. 15 000 концертов.) В 1943—45 стало возможным провести смотры муз. С. в РСФСР, на Украине, в Киргизии и Эстонии. В 1945 в Москве были проведены смотр самодеят. хоров и вокалистов (в нём приняло участие 40 лучших коллективов и 29 солистов) и смотр художеств. С. воен. академий, ин-тов, уч-щ, школ и частей гарнизона Москвы.

Особое внимание в период войны было обращено на пополнение С. молодыми силами, на развитие муз. С. в средних и высших уч. заведениях, в пионерских лагерях, среди воспитанников детских домов. В кон. 1942 при Моск. гор. доме пионеров был организован Ансамбль песни и пляски моск. школьников (рук. В. С. Локтев). Регулярными стали показы муз. С. трудовых резервов (с 1943).

По окончании войны, уже 3 окт. 1945, был проведён Всесоюзный смотр хор. С. рабочих и служащих, показавший значит. увеличение количества самодеят. хоров. К 1946 только в РСФСР работало 69 900 кружков (в их числе — 23 100 хоровых и 5600 музыкальных), что в $1^1/_2$ раза больше, чем в довоенное время. В этот период в Ленинграде возникли и выросли в крупные коллективы: хор Ленингр. ун-та, хор Ленингр. Дворца культуры им. С. М. Кирова, музыкальный коллектив Выборгского Дворца культуры и многие др. В годы 1-й послевоен. пятилетки профсоюзные и комсомольские

организации, Дома нар. творчества при активной поддержке партийных органов начали работу по восстановлению ранее существовавших и созданию новых коллективов муз. С., по выявлению талантов среди широких нар. масс. Методич. центрами самодеят. иск-ва становятся Дома художеств. С. профсоюзов (создавались с 1950-х гг.). Уже в 1950 в муз. С. страны насчитывалось 112 симф. оркестров, 12 266 оркестров нар. инструментов и 6354 духовых, 4139 инстр. ансамблей, 805 кружков баянистов и аккордеонистов, 18 411 нар. хоров, 270 205 смешанных хоров, 6200 вок. ансамблей, 1667 ансамблей песни и пляски, 18 319 агитбригад и эстр. групп. В 50-е гг. получают развитие любительские муз.-театр. студии, в т. ч. в Ленинграде — студия муз. комедии при Дворце культуры им. 1-й пятилетки и студия оперы и балета при Дворце культуры им. С. М. Кирова (постановки здесь опер «Царская невеста», «Травиата», «Сорочинская ярмарка», «Тихий Дон» свидетельствуют о зрелости художеств. С. и высоком исполнит. мастерстве участников).

Рост массовой С. обусловил всё возрастающее число праздников песни и танца. Они проводились в ряде областей РСФСР, в Белоруссии и на Украине, в республиках Прибалтики, с 1952 стали традиционными в Киргизии и Казахстане. Возобновились показы муз. С. на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве (с 1958 — Выставка достижений народного хозяйства СССР); своё иск-во участники С. демонстрируют также на подобных выставках в др. республиках.

На Всесоюзном смотре муз. С. в 1956 в Москве высокое мастерство показали мужской хор Таллинского дома культуры (рук. Ю. Я. Варисте) и хор Моск. ун-та (рук. С. В. Попов). Принципиальное значение имел Первый слёт нар. певцов — авторов совр. песни (Воронеж, 1950), он положил начало слётам-семинарам и в др. городах. Это помогло выявить из участников муз. С. ряд талантливых композиторов (А. Р. Лебедева, А. М. Оленичева и др.). Художеств. росту муз. С. способствовали решение Комитета по делам иск-в при Совете Министров СССР (1950) о прикреплении проф. работников иск-в к самодеят. коллективам (в более широком плане закрепившее традиции СК СССР), а также создание Всероссийского хорового об-ва (1959) и подобных об-в на Украине, в Белоруссии, Армении, Грузии и др. респ.

В 60-е гг. характерной особенностью развития муз. С. явилось разнообразие видов и жанров самодеят. иск-ва, значительный рост исполнит. мастерства. Имеющим многолетние традиции и высокие художеств. достижения самодеят. муз. т-рам, оркестрам, хорам, ансамблям песни и пляски и др. с 1959 стали присваивать звание народного коллектива (на 1975 их было более 4,5 тыс.). Наглядным примером повышения художеств. уровня муз. С. стало возросшее количество оперных постановок, осуществлённых силами её участников во Владивостоке, Ворошиловграде, Киеве, Кутаиси, Клайпеде, Ленинграде, Москве, Николаеве, Новочеркасске, Таганроге, Ташкенте, Уфе, Череповце и др., а также в сельской местности (с. Залесянка Саратовской обл., с. Балясное на Полтавщине и др.). Начиная с 1963 появляются *народные филармонии*, организующие концерты муз. С. Одной из форм подготовки руководителей муз. С. стали нар. консерватории (впервые в Ленинграде, 1961; отделения — дирижёрско-хоровое, рус. нар. инструментов, вок., фп., орк.), где преподавание ведётся на общественных началах. В Моск. муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных, в Саратовской консерватории и др. были организованы спец. кафедры для подготовки руководителей нар. хоров. Хормейстеров для нар. С. готовят ин-ты культуры, муз. и культ.-просвет. уч-ща. В развитии детской С. значит. роль играет Ин-т художеств. воспитания АПН СССР.

Процесс развития муз. С. нашёл отражение в спец. журналах: «Музыка масс» («Музыка массам», Харьков, 1928—30), «Искусство массам» (Москва, 1931, в 1932—1933 — «Самодеятельное искусство»), «Музыкальная самодеятельность» (Москва, 1933—36), «Культурно-просветительная работа» (Москва, 1940—), «Клуб» (Москва, 1951 —; с 1964 — под назв. «Клуб и художественная самодеятельность»), а также в муз. и обществ.-политич. периодич. изданиях.

В 70-е гг. число музыкальных кружков и участников муз. С. увеличилось, распространение получили вок.-инстр. ансамбли, эстр. и духовые оркестры. С 1971 по решению ВЦСПС и Коллегии Мин-ва культуры СССР при ЦК профсоюза работников культуры создана Центр. комиссия по культурно-шефской работе на селе, к-рую возглавил нар. арт. СССР М. А. Ульянов. Одно из главных направлений её деятельности — привлечение мастеров проф. иск-ва к оказанию помощи художеств. С., в т. ч. музыкальной. Широко проводится муз.-воспитательная работа с детьми, организуются детские хор. и муз. коллективы, большое значение придаётся детским песенным праздникам, смотрам и фестивалям хор. музыки. Ежегодно коллективы художеств. С. страны дают св. 1 млн. концертов и спектаклей, к-рые собирают аудиторию до 280 млн. зрителей. Участников хор. и муз. С. привлекают произв. героико-патриотич., гражданского звучания, а также нар. песни и частушки, лирич. песни. Размах многонационального самодеят. иск-ва народов СССР продемонстрировал в 1977 (начался повсеместно в 1975) Первый всесоюзный фестиваль самодеят. художеств. творчества трудящихся, посв. 60-летию Окт. революции 1917. В нём участвовало более 15 млн. человек. Фестиваль обогатил репертуар С. новыми, значит. темами, отразил крупнейшие события, произошедшие в стране, способствовал приобщению к самодеят. иск-ву широких масс трудящихся, более полному выявлению народных талантов. Было принято решение о проведении каждые 5 лет всесоюзного фестиваля С.

Художеств. С., в т. ч. музыкальная, на протяжении всей истории Сов. гос-ва постоянно пополняла кадры проф. искусства. В самодеят. кружках начинали свой путь дирижёр К. К. Иванов, певцы — И. К. Архипова, М. Л. Биешу, М. Н. Звездина, И. С. Козловский, С. Я. Лемешев, Е. С. Мирошниченко, А. П. Огнивцев, И. И. Петров, Т. А. Сорокина, В. И. Фирсова и др., творч. проф. коллективы — Русский нар. хор им. Пятницкого, Северный, Омский, Волжский, Воронежский и др. хоры, Ансамбль песни и пляски Сов. Армии, Русский народный оркестр им. Н. П. Осипова и др. Т-ры оперы и балета Казах. ССР, Кирг. ССР, Туркм. ССР, Тадж. ССР и мн. др. нередко пополняются исполнителями из муз. С.

Муз. С. СССР завоевала широкое признание за рубежом. Лучшие коллективы и солисты муз. С. принимают участие в междунар. фестивалях и конкурсах. Среди победителей на конкурсах междунар. фестивалей — Хор Челябинского тракторного завода (рук. С. Н. Озеров и В. Г. Соколов, 1947, Прага), Хор Моск. автозавода (рук. А. В. Рыбнов и В. Г. Соколов, 1949, Будапешт), Хор молодых рабочих Ленинграда (рук. И. И. Полтавцев, 1951, Берлин), Хор моск. студентов (рук. В. Г. Соколов, 1953, Бухарест), Хор ленингр. ун-та (рук. Г. М. Сандлер, 1957, Москва), Хор одесских студентов (рук. К. К. Пигров, 1957, Москва), Хор студентов Уральского ун-та (рук. В. В. Серебровский, 1959, Вена), Хор моск. Дворца культуры им. Горбунова (рук. Ю. М. Уланов, 1961, Дебрецен, Венгрия). На междунар. конкурсах полифонич. и нар. музыки в Италии (Ареццо) 1-е место заняли — Мужской хор Литов. ССР «Варпас» («Колокол»; рук. А. Крогертас, 1969), Таллинский камерный хор (рук. А. Ратассепп, 1971), Рижский хор «Ave Sol» (рук. И. Кокарс, 1974); на междунар.

конкурсах хоров в Болгарии — Моск. хор молодёжи и студентов при Хор. об-ве (рук. Б. Г. Тевлин, 1975, Варна), в Чехословакии — Академич. хор Моск. ун-та (рук. С. В. Попов, 1975, Пардубице), им. Б. Бартока в Венгрии — Молодёжный хор Дома культуры № 3 города Еревана (рук. С. С. Тер-Казарян, 1976, Дебрецен), в Нидерландах — Женский хор учителей «Дзинтар» Латв. ССР (рук. А. Р. Деркевица и И. О. Цепитис, 1977, Гаага). Участие самодеят. коллективов и солистов наряду с профессиональными в междунар. конкурсах свидетельствует о значит. качественном росте художеств. С. и стимулирует её дальнейшее развитие.

Лит.: Диев, Музыкальная олимпиада, «Жизнь искусства», 1927, № 26, с. 11; Первая олимпиада искусств народов СССР, «За пролетарскую музыку», 1930, № 4, с. 3—4, 15; Корев С., Лицом к музыкальной самодеятельности, «Художественное образование», 1931, № 4, 6; Довженко В., Конкурс музыкальных кружков Харькова, «За пролетарскую музыку», 1932, № 4—5, с. 12—15; Композиторы в колхозах, «СМ», 1936, № 3; Книппер Л., Театр народного творчества, там же, № 5; Васильев-Буглай Д., Театр народного творчества, там же, № 7; Кузнецов К., Всесоюзная хоровая олимпиада, там же, № 8; Александров М., Искусство рабочей молодежи, там же, 1948, № 8; Массалитинов К., Творцы советской народной песни, там же, 1950, № 8; Тихомиров Р., О музыкальной самодеятельности, там же, 1951, № 9; Десятилетие пионерского ансамбля, там же, 1952, № 7; Воробьев Г., Опера на колхозной сцене, там же, 1952, № 4; Опера в постановке самодеятельного коллектива, там же, 1953, № 8; Ценное начинание, там же, 1953, № 5; Калугина Н., Праздник художественной самодеятельности, там же, 1956, № 5; Абрамский А., Пути музыкальной самодеятельности, там же, 1959, № 5; Королёва Е., Детская народная филармония, «МЖ», 1963, № 19; Рюмин П., Массовая художественная самодеятельность, «Коммунист», 1964, № 18; «Колхозная филармония», «МЖ», 1964, № 21; Яунзем Ирма, Есть чем гордиться, есть к чему стремиться, «Культурно-просветительная работа», 1965, № 5; Мазурицкий М. П., Художественная самодеятельность в годы Великой Отечественной войны, «Уч. зап. Моск. института культуры», 1966, вып. 13, с. 169—91; Рутовская О., Оперу исполняют школьники, «МЖ», 1969, № 19; Кукшанов В., Из истории советской художественной самодеятельности 20-х годов, «Научные труды Свердловского пединститута», 1972, сб. 166, с. 93—109; Алексеева Л., От рабочих кружков к народным коллективам, М., 1973; «МЖ», 1977, № 20, с. 20—21; Земляникова Л. А., Творчество миллионов, «Правда», 1977, 2 окт.; Стриганов В. М., Итоги и перспективы, «Культурно-просветительная работа», 1977, № 6. *М. Ф. Леонова.*

САМОЙЛОВ Василий Михайлович [6 (17) IV 1782, Москва — 11 (23) VII 1839, Петербург] — рус. певец (драм. тенор). Родоначальник актёрской династии. Род. в небогатой купеческой семье, с детства увлекался музыкой, учился игре на кларнете, пел в церковном хоре. Пению обучался у И. А. Дмитревского и А. М. Крутицкого. В 1803—39 солист петерб. Большого т-ра, дебютировал в партии Инфанта («Редкая вещь» Мартини-Солера). Совершенствовался под рук. К. А. Кавоса, пользовался советами Ф. Антонолини. Обладал высоким грудным голосом, звучным и гибким, был актёром яркого темперамента, большого сценич. мастерства. Исполнял также партии баритона, выступал в драм. спектаклях. Был занят в большинстве постановок т-ра; владея иск-вом трансформации, нередко исполнял неск. ролей в одном спектакле. М. И. Глинка отзывался о С. как о «певце весьма примечательном». С наибольшей силой талант С. раскрылся в лирико-драм. и героич. партиях — Симеон («Иосиф» Мегюля), Дон Жуан («Немой в горах Сиерры-Морены» Френцля), Уберто («Отец и дочь» Паэра). Лучшая его роль — Ромео («Ромео и Юлия» Штейбельта). Выступал в рус. операх К. А. Кавоса — Всеслав («Князь-невидимка»), Владисил («Илья-богатырь»), Матвей («Иван Сусанин»); пел во мн. операх В. А. Моцарта. В 1808 Кавос написал для С. (и его жены — певицы С. В. Черниковой) оперу «Три брата горбуна»; в 1809 С. поставил в свой бенефис «Павла и Виргинию» Крейцера.

Сын С. — Василий Васильевич С. — выдающийся рус. драм. актёр; драм. артистами были дочери и внуки С.

Лит.: Арапов П., Летопись русского театра, СПБ, 1861; Вольф А. И., Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года, ч. 1—3, СПБ, 1877—84; Семья Самойловых, «ЕИТ», сезон 1903/1904, прилож. к вып. 14, с. 51—65; Вигель Ф. Ф., Записки, т. 1, М., 1928, с. 335; Жихарев С., Записки современника, т. 1—2, М.— Л., 1934; Самойловы на сцене [краткие сведения о 18 представителях семьи С.], «Искусство и жизнь», 1941, № 4; Гозенпуд А., Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки, Л., 1959, с. 429—40.

САМОСУ́Д Самуил Абрамович [2 (14) V 1884, Тбилиси — 6 XI 1964, Москва] — сов. дирижёр. Нар. арт. СССР (1937). В 1906 окончил Тбилисское муз. уч-ще по классу виолончели у А. Поливко, затем учился в Праге у Г. Вигана, в Париже у П. Касальса и в «Схола канторум» (по классам композиции у В. д'Энди и дирижирования у Э. Колонна). По возвращении в Россию — виолончелист оркестра петерб. Нар. дома. В 1910—17 дирижёр оперного т-ра Нар. дома, в 1917—19 — Мариинского т-ра. В 1918—36 гл. дирижёр и худ. рук. Ленингр. Малого оперного т-ра. С деятельностью С. связано становление сов. оперного иск-ва. Он привлёк к созданию опер молодых ленингр. композиторов,



участвовал в пост. сов. опер: «Нос» (1930) и «Леди Макбет Мценского уезда» (1934) Шостаковича, «Камаринский мужик» (1933) и «Именины» (1935) Желобинского, «Тихий Дон» (1935), «Война и мир» (1946). Под рук. С. прошли также примечат. пост. оперной классики: «Золотой петушок» (1923); «Похищение из сераля» Моцарта (1925), «Снегурочка» (1928), «Фальстаф» (1929) и др. Большое внимание уделял дирижёр оперной режиссуре, тщательной разработке всех деталей спектакля. В 1936—43 гл. дирижёр Большого т-ра, в 1943—1950 — Муз. т-ра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Среди значит. работ этого периода — «Поднятая целина» Дзержинского (1937), «Руслан и Людмила» (1937, новая сценич. ред.), впервые поставленная в СССР опера «Иван Сусанин» (1939; Гос. пр. СССР, 1941), «Иоланта» (1940), «Семья Тараса» (1951; Гос. пр. СССР, 1952).

С. основал и возглавил (1953—57) симф. оркестр Всесоюзного радио и оперно-симф. оркестр Всесоюзного радио и телевидения (с 1957). Под его упр. впервые исполнены 7-я симфония Шостаковича (1942, Куйбышев и Москва), оратория «На страже мира» (1950) и 7-я симфония (1952) Прокофьева; он осуществил конц. постановки мн. оперных произв., в т. ч. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», «Богема», «Паяцы», «Тангейзер», «Нюрнбергские мейстерзингеры»; «Итальянка в Алжире» Россини. Редкая интуиция, безупречный вкус, глубокое понимание жанровых особенностей каждого произв., выдающееся педагогич. дарование — сделали дирижёрскую деятельность С. одной из ярких страниц истории сов. муз. театра.

Соч.: Минувшее встает передо мною..., «СМ», 1965, № 9.
Лит.: Двадцать лет Государственного академического Малого оперного театра, Л., 1939; Богданов-Березовский В., Советская оперная культура, в сб.: Театральный альманах, кн. 2(4), М., 1946; Кемарская Н., Янкот., Ценина С., С. А. Самосуд, «МЖ», 1964, № 10; Нестьева И., С. А. Самосуд, там же, 1965, № 2; Современные дирижеры, составители Л. Григорьев и Я. Платек, М., 1969. *Г. Я. Юдин.*

САМУ́СЬ Василий Максимович [25 XII 1848 (6 I 1849), Петербург — 24 XI (7 XII) 1903, там же]— рус. педагог. В 1877 окончил Петерб. консерваторию по классу пения у К. Эверарди и остался в ней преподавателем (сольное пение и декламация, с 1886 профессор). С 1890 инспектор классов пения, позже заведовал классом декламации для певцов. Добивался от учеников не только вок. мастерства, но и создания образа. Среди учеников — П. З. Андреев, А. М. Лабинский, С. В. Тамарова. Выступал на эстраде в качестве чтеца.

Лит.: Бихтер М., Листки из книги воспоминаний, «СМ», 1959, № 9. *А. С. Иванов.*

САНВИК (Sandvik) Уле Мёрк (9 V 1875, Нес, Хедмарк, Норвегия — 5 VIII 1976, Осло) — норв. музыковед. Начальное муз. образование получил под рук. отца — учителя музыки, затем занимался у Г. Бёна (скрипка). Окончил теологич. ф-т ун-та в Осло (1902). Там же преподавал в школе (1898—1913), в высших уч. заведениях (1913—45), в т. ч. на теологич. ф-те (1916—1947) и ф-те обществ. наук (1923—52) ун-та (церк. пение и др.); пользовались популярностью лекции и доклады, прочитанные С. в разл. муз. об-вах. Неоднократно выезжал в Германию, где изучал школьную педагогику (1913), в Ирландию и Шотландию для знакомства с кельтской нар. музыкой (1927). Внёс большой вклад в муз. жизнь Норвегии, участвовал в работе мн. муз. обществ и организаций: комиссии по изданию норв. хоралов (1923—26; был одним из составителей сб. нац. хоралов, содержащего много старинных нар. мелодий), Норв. музыковедч. об-ва (с 1924, свыше 50 лет его президент), Союза любителей церк. пения (1932—1949), Междунар. союза исследований нар. музыки (вице-президент, 1955—58) и др. С. — инициатор создания Норв. муз. архива (1927). Особое значение имеют составленные С. сб-ки муз. фольклора разл. областей Норвегии — Гудбрандсдалена, позднее Эстердалена (тема его диссертации), Сетесдалена, а также исследоват. работы о них; эти труды остаются осн. источником для изучения норв. нар. музыки. Видный исследователь церк. музыки, особенно норв. хорала, С. раскрыл связи между нар. мелодиями и старинной культовой музыкой, установил последующие влияния григорианского пения на нар. духовную музыку. Автор первой «Истории норвежской музыки» («Norges musikhistorie», 1921, т. 1—2, совм. с Г. Р. Шельдерупом)— основополагающего труда в норв. музыковедении. Ценны монографии С. об А. Баккер-Грёндаль и Л. М. Линнемане. С. составил разл. справочники и школьные песенники, опубликовал ок. 500 статей в периодич. печати. Ред. ежегодника «Norsk musikkgranskning» (1937—61).

Соч.: Norsk kirkemusik og dens kilder, Kristiania, 1918; Folkemusikk i Gudbrandsdalen, Kristiania, 1919, ²1948; Norsk koralhistorie, Oslo, 1930; Kingotona, Oslo, 1941; Østerdalsmusikken, Oslo, 1943; Gregoriansk sang, Oslo, 1945; Agathe og O. A. Grøndahl, Oslo, 1948; L. M. Lindeman, Oslo, 1950; Setesdalsmelodier, Oslo, 1952; Norske religiøse folketoner, v. 1—2, Oslo, 1960—64; Springleiker i norske bygder, Oslo, 1967.
Лит.: Festskrift til O. M. Sandvik, 70-årsdagen, Oslo, 1945; Egge K., O. M. Sandvik, «Norsk musikkliv», 1945; Gaukstad Ø., O. M. Sandvik, «Norsk musikkvidsskrift», 1969; его же, Sandvik, там же, 1975. *Э. Гаукстад.*

САНДЛЕР Оскар Аронович [р. 13 (26) I 1910, Киев] — сов. композитор. Засл. арт. Казах. ССР (1943), засл. деят. иск-в Укр. ССР (1967). Чл. КПСС с 1947. В 1937 окончил Киевскую консерваторию по классу дирижирования у Г. П. Таранова и по классу композиции у В. С. Косенко. В 1937—40 ассистент и дирижёр Укр. т-ра оперы и балета. В 1940—41 зав. муз. частью Рус. драм. т-ра им. Леси Украинки, в годы Великой Отечеств. войны 1941—45 — Объединённого т-ра казах. и рус. драмы (Алма-Ата). Значителен вклад композитора в развитие сов. оперетты («На рассвете», «Четверо с улицы Жанны», «Каштаны Киева»). Среди 40 кинофильмов с музыкой С. — «Антоша Рыбкин», «Актриса», «Зигмунд Колосовский», «Близнецы», «Подвиг разведчика», «Гость из Кубани». Популярны песни С. Музыка композитора мелодична, напевна. Становление Сов. власти на Украине, борьба за мир, дружба народов, трудовые свершения современников — таковы осн. темы его творчества.

Соч.: оперы — Эльза Штраус (Эльдорадо, 1938, Оперная студия Киевской консерватории), Собака на сене (комич. опера, по Лопе де Вега, 1947, там же), Одной жизнью (совм. с Д. Л. Клебановым, 1947, Харьковский т-р оперы и балета), В степях Украины (комич. опера, по А. Е. Корнейчуку, 1954, Львовский т-р оперы и балета); оперетта-балет — Сердце девичье (1961, Киевский т-р муз. комедии); оперетты — Москвичка (1942, Алма-Ата), Мой мальчик (совм. с Клетановым, 1947, Харьковский т-р муз. комедии), Сердца и долары (1949, Киевский т-р муз. комедии), Фабрика чудес, или Праздник святого Йоргена (1949, там же), Кубок гетмана Богдана (1954, Киевский обл. муз.-драм. т-р), Транзитные пассажиры (1956, Полтавский муз.-драм. т-р), Дарите любимым тюльпаны (1958, Одесский т-р муз. комедии), Невесты не должны плакать (1959, там же), Эврика (1961, Моск. т-р оперетты), На рассвете (1964, Одесский т-р муз. комедии), Четверо с улицы Жанны (1966, там же), Каштаны Киева (1972, Киевский т-р оперетты); песни (более 100) на стихи Е. А. Долматовского, М. Л. Матусовского, М. А. Светлова, укр. поэтов — А. С. Малышко, Н. И. Неходы, Т. Масенко, Н. Сома, Л. Компанийца; музыка к драм. спектаклям.
Лит.: Михайлов М. М., Яворський Е. Н., Оскар Сандлер, Київ, 1976 (лит.). *Э. Н. Яворский.*

САНДУНОВА (урожд. Фёдорова, по сцене до 1794 — Уранова) Елизавета Семёновна [1772 (по нек-рым данным, 30 VIII 1777), Петербург — 21 XI (3 XII) 1826, Москва] — рус. певица (сопрано). Окончила Петерб. театр. уч-ще, где занималась у В. Мартин-и-Солера, Дж. Сарти, Дж. Паизиелло (муз. предметы) и И. А. Дмитревского (драм. иск-во). Ещё ученицей дебютировала на сцене Эрмитажного т-ра (1790) в опере «Дианино дерево» (в партии Амура). В 1794 вместе с мужем, артистом С. Н. Сандуновым, переехала в Москву, где до 1813 выступала на оперной сцене (в 1805 и 1806 пела в Петербурге), исполняя ведущие партии в рус. и зап.-европ. операх. В 1813 вернулась в Петербург, в 1823 оставила сцену. Последние годы жизни провела в Москве. Постоянно участвовала в больших филармоних. концертах. С. обладала выдающимся артистич. дарованием и сильным голосом широкого диапазона, тонко чувствовала природу рус. песни, исполняла с необыкновенной душевностью произв. рус. авторов. Свободно владела сценич. диалогом (что было важно в рус. и франц. операх без речитативов), пела виртуозные партии. Ей удавались и характерные, и патетич. оперные роли. В репертуаре С. было более 300 партий, в т. ч. Леста («Днепровская русалка» Кауэра и Кавоса), Прията, Русида («Князь-невидимка», «Илья-богатырь» Кавоса), Царица ночи. Участвовала и в драм. спектаклях. Написала неск. песен. Образ С. запечатлён в воспоминаниях мн. современников — любителей рус. т-ра (Н. А. Полевого, С. П. Жихарева, П. Н. Арапова).



Лит.: Полевой Н. А., Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии, «Репертуар и пантеон театров», 1840, кн. 2; Жихарев С. П., Записки современника..., «Москвитянин», 1853, т. 1, № 3, т. 2, № 5—7, 1854, т. 5, № 18—19, «Отечественные записки», 1855, [т. 99—102], апрель, май, июль, сентябрь, октябрь; то же, М.— Л., 1955; Арапов П., Летопись русского театра, СПБ, 1861; Очерки по истории русской музыки. 1790—1825, Л., 1956, с. 369—71; Гозенпуд А., Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки, Л., 1959; Ливанова Т. Н., Протопопов В. В., Оперная критика в России, т. 1, вып. 1, М., 1966, с. 32—33. *Т. Н. Соловьёва.*

«САН-КА́РЛО» (Teatro San Carlo) — итал. т-р оперы и балета в Неаполе. Открыт в 1737 оперой «Ахилл на Скиросе» Сарро в специально построенном в том же году здании (арх. Дж. А. Медрано и А. Карасале). В 18 в. ставились оперы Л. Лео, Н. Порпоры, Н. Йоммелли, И. А. Хассе, Н. Логрошино, К. В. Глюка, Н. Пиччинни, А. Саккини, Т. Траэтты, Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы и др.; выступали известные певцы — Л. Агьяри, Г. Бабби, Б. Банти, К. Габриелли, Дж. Грассини, Дж. Давид, Г. Пакьяротти, Дж. Ф. Тендуччи. В 1-й пол. 19 в. в «С.-К.» были впервые пост. оперы «Елиза-

вета, королева Английская» (1815), «Армида» (1817), «Моисей в Египте» (1818), «Магомет II» (1820), «Зельмира» (1822) Россини, «Эльвида» (1826), «Пария» (1829), «Фауста» (1832), «Лючия ди Ламмермур» (1835), «Осада Кале» (1836), «Полиевкт» (1848) Доницетти. В 1809—1840 «С.-К.» руководил импресарио Д. Барбая, во многом определивший репертуар т-ра (заказывал оперы крупнейшим композиторам). Здесь прошли премьеры опер Дж. Верди «Альзира» (1845) и «Луиза Миллер» (1849). Во 2-й пол. 19 в. т-р ставил оперы Ж. Бизе, Р. Вагнера, Ш. Гуно, Дж. Мейербера, А. Тома. Среди ведущих певцов 19 в.— И. Кольбран, А. Ноццари, М. Гарсиа, Д. Доницелли, Дж. Паста, А. Патти, Ф. Таманьо, хореографов — Г. Джоя и С. Тальони, солистов балета— Ф. Черрито, К. Гризи, Л. де Лоренцо, А. Висконти.

В 1-й пол. 20 в. т-р уделял значит. внимание совр. произв.: ставились оперы И. Пиццетти, Р. Дзандонаи, Дж. Ф. Гедини, Ф. Альфано, Р. Штрауса, И. Ф. Стравинского, А. Онеггера. На сцене т-ра выступали крупнейшие певцы — Б. Джильи, М. Канилья, Дж. Лаури-Вольпи, Ф. Мерли, Г. Пазеро, Э. Стиньяни, П. Тассинари, солисты балета — М. Бардин, Р. Гранди, Н. Коломбо, Б. Ломбарди, Э. Мацуккелли, В. Нарди, В. Сильвестре, хореографы — Р. Грасси, Б. Галлиция. После 2-й мировой войны 1939—45 «С.-К.» регулярно возобновляет редко исполняемые произв. итал. композиторов: «Нерон» Бойто (1957), «Богема» (1958), «Царь Эдип» (1970) Леонкавалло, «Мария ди Роган» (1962), «Роберт Деверё» (1964), «Катерина Корнаро» (1972) Доницетти, «Зельмира» (1965), «Граф Ори» (1969) Россини, «Сафо» Пачини (1967), «Двое Фоскари» Верди (1968), «Изабо» Масканьи (1972), «Ужин шуток» Джордано (1974). Среди пост. 60—70-х гг. выделяются — «Вильгельм Телль» Россини (1965), «Адриенна Лекуврер» Чилеа (1966), «Парсифаль» (1967), «Вертер» (1969); «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси (1969), «Симон Бокканегра» (1970), «Стиффелио» (1972) Верди, «Элиза и Клаудио» Меркаданте (1971), «Гуарани» Гомиса (1971), «Заключённый» Даллапикколы (1972), «Замок герцога Синяя Борода» Бартока (1972), «Тристан и Изольда» (1974). Произв. рус. и сов. композиторов ставятся гл. обр. силами Софийской и Загребской опер, в т. ч. были пост. «Борис Годунов» (сезон 1962/63 и в 1970), «Пиковая дама» (1962/63), «Князь Игорь», «Катерина Измайлова» (1964), «Садко», «Семён Котко» (обе в 1965), «Хованщина», «Русалка» (обе в 1966). Труппой т-ра «С.-К.» в 1959 пост. опера «Обручение в монастыре», в 1967 — «Иван Сусанин». В «С.-К.» выступают виднейшие совр. певцы: К. Бергонци, И. Бьёнер, К. Ватсон, Н. Гедда, Н. Гяуров, П. Доминго, М. Кабалье, Р. Кабайванская, Ф. Коссотто, Л. Паваротти, Б. Силс, Р. Скотто, Е. Сулиотис. В сезоне 1960/61 партию Кармен исполняла сов. певица И. К. Архипова. Спектаклями дирижируют Дж. Гаваццени, Ф. Молинари-Праделли, Дж. Патане, Ж. Претр, Дж. Притчард, Н. Решиньо, М. Росси, К. Франчи.

Лит.: Taddei E., Del Real Teatro di S. Carlo, Napoli, 1817; Cento anni di vita del Teatro di S. Carlo, Napoli, 1949.
В. В. Тимохин.

SANCTUS (са́нктус, лат.— святой)— католич. песнопение, раздел *мессы*. Начинается со слов «Sanctus Dominus Deus Sabaoth» (они заимствованы из кн. Исайи, 6, 3). Структура S. соответствует членению словесного текста: Sanctus — Pleni — Osanna — *Benedictus* — Osanna. В муз. форме мессы S. располагается между Credo и *Agnus Dei* и, как правило, отличается просветлённо-торжественным, ликующим характером. Как и остальные части мессы, S. пишется для хора *a cappella* (мессы Й. Окегема, Я. Обрехта, Жоскена Депре, Палестрины), для хора (иногда с солистами) в сопровождении оркестра (месса h-moll Баха, мессы Моцарта, Бетховена) или отд. инструментов (в Реквиеме Листа— две трубы, два тромбона, литавры, орган).

Лит. см. при ст. *Месса*.

САНТАГА́НО-ГОРЧАКО́ВА (урожд. Мезенкампф, по мужу — Горчакова, псевд.— Сантагано) Александра Александровна [24 I (5 II) 1842, имение Гнилищи, ныне Харьковской обл. — 25 III (7 IV) 1913, Киев] — рус. певица (сопрано), педагог. Окончила Смольный ин-т в Петербурге. В 1865 уехала в Италию, где училась пению у П. Репетто. С успехом дебютировала в Милане. По возвращении в Россию пела на сцене Киевского оперного т-ра. Обладала сильным голосом, исполняла колоратурные (Антонида, Людмила, Розина) и драм. (Наташа, Кармен) партии. В кон. 70-х — нач. 80-х гг. гастролировала с собств. труппой в Италии, пропагандируя произв. рус. композиторов (в 1874 в Милане пост. оперу «Иван Сусанин»), после чего оставила сцену и лишь изредка выступала в концертах. Была выдающимся педагогом. Преподавала пение в Одессе, Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва (1892—97). Среди учеников — С. И. Друзякина, М. И. Закревская, Л. В. Собинов. Перевела мн. оперные либретто, в т. ч. «Иван Сусанин» (на итал. яз.), «Кармен» (на рус. яз.).

Лит.: Чайковский П. И., «Иван Сусанин» на миланской сцене, «Русские ведомости», 1874, 25 мая; то же, в его кн.: Музыкально-критические статьи, М., 1953; Собинов Л. В., А. А. Сантагано-Горчакова, «Киевская мысль», 1913, 28 марта; то же, в сб.: Л. В. Собинов, т. 2 — Статьи, речи, высказывания, М., 1970; Алтаев А., Памятные встречи, М.— Л., 1946, с. 115—21; Владыкина-Бачинская Н. М., Собинов, М., 1958, с. 61—66, 2 1972, с. 44—49; Ремезов И., Леонид Витальевич Собинов, [М.], 1960, с. 20—22.
М. Ю. Романенко.

САНТА-КРУС УЙЛЬСОН (Santa Cruz Wilson) Доминго (р. 5 VII 1899, Санта-Крус, пров. Вальпараисо, Чили) — чилийский композитор, педагог, муз.-обществ. деятель. Изучал гармонию и контрапункт под рук. Э. Соро в Сантьяго, затем композицию, контрапункт, оркестровку у К. дель Кампо в Мадриде (1921—23). Работал в Сантьяго. С.-К. У. — профессор композиции и истории музыки Нац. консерватории, декан ф-та изящных иск-в (1932—48) и ф-та муз. иск-в и музыковедения (1948—53) Чилийского ун-та (в 1937—51 возглавлял ф-т иск-в), основатель и рук. Об-ва им. И. С. Баха (1924), основатель (совм. с А. Карвахалем) Нац. ассоциации чилийских композиторов (1935), президент Ин-та распространения муз. культуры (осн. в 1940), основатель журн. «Revista musical chilena» (1945) и Ин-та музыковедения (1946), организатор фестивалей и конкурсов чилийской музыки (с 1948). Вице-президент (1953—55) и президент (1955—58) Междунар. об-ва муз. воспитания. Лауреат Нац. пр. иск-в (высшая чилийская премия в области иск-ва) и др. нац. и заруб. премий. Для стиля С.-К. У. характерны неоклассицистские тенденции (прозван «чилийским Хиндемитом»). Хотя в его творчестве в целом нац. элементы не являются доминирующими, ряд соч. С.-К. У., в т. ч. вокальные произв. и фп. пьесы, отмечены явственным креольским колоритом.

Соч.: Te Deum для солистов, хора и орк. (1919); для орк. — 3 симфонии (1946, 1948, 1965), 3 драм. прелюдии (1946); для струн. орк. — симфония (1948), 5 пьес (1937); Вариации для фп. с орк. (1943); конц. симфония для флейты, фп. и струнных (1945); камерно-инстр. ансамбли — 3 струн. квартета (1930, 1947, 1959), дух. квинтет (1960); для хора (с орк.)— Кантата чилийских рек (Cantata de los rios de Chile, 1941), Эклога (на сл. Лопе де Вега, для сопрано и смеш. хора, 1949); для хора (a cappella)— Пасхальные песнопения (Cantares de Pascua, 1949), 6 песен весны (Seis canciones de primavera, 1950); Элегические песни (Endechas, для тенора и 8 инструментов, 1957); для фп.— пьесы, в т. ч. 8 пьес для детей — Детские образы (Imágenes infantiles, 1932); романсы, в т. ч. на сл. Г. Мистраль.

Лит.: Slonimsky N., Music of Latin America, N. Y., [1946]; Mayer-Serra O., Música y músicos de Latino-América, v. 1—2, N. Y., 1947; «Revista musical chilena», 1952, № 42 (спец. номер, посв. С.-К. У.); Salas Viú V., La creación musical en Chile. 1900—1951, Santiago, 1952; Domingo Santa Cruz, в кн.: Compositores de América, Wash., 1955, v. 1, p. 64—72.
П. А. Ахундов.

«САНТА-ЧЕЧИ́ЛИЯ» АКАДЕ́МИЯ (Accademia Nazionale di Santa Cecilia) — старейшее муз. учреждение

Италии. Объединяет собственно академию, консерваторию, симф. оркестр, муз. б-ку, музей муз. инструментов и др. Осн. в Риме в 1584 по указу папы Григория XIII в виде конгрегации (об-ва), с 1838 — академия. Первоначально готовила церк. певцов и инструменталистов. Объединив крупнейших итал. композиторов и исполнителей, академия с нач. 17 в. стала важнейшим муз. центром Италии, сыгравшим выдающуюся роль в формировании нац. композиторской школы. Среди её членов были: К. Монтеверди, Дж. Фрескобальди, Дж. Кариссими, А. и Д. Скарлатти, Л. Керубини, М. Клементи, Г. Спонтини, Н. Паганини, Дж. Россини, Г. Доницетти, Дж. Верди, Дж. Пуччини, А. Тосканини. В числе почётных (иностр.) членов академии — Р. Вагнер, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, К. Дебюсси, М. Равель, К. Сен-Санс, Дж. Энеску, П. Хиндемит, А. Онеггер, Ф. Пуленк, Б. Бриттен, И. Ф. Стравинский, А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян, Д. Ф. Ойстрах. На протяжении существования академии статут её не раз менялся, последний, основанный на декрете итал. правительства от 21 сент. 1955, определил количество действит. членов в 70 человек, почётных (иностр.) — в 30.

В 1876 академия получила помещение в быв. монастыре Орсолине. Здесь был открыт муз. лицей, преобразованный в 1919 в консерваторию «Санта-Чечилия». При консерватории функционируют Курсы усовершенствования для выпускников по разл. специальностям и Центр по изучению нар. музыки. В 1895 в здании академии был открыт конц. зал на 700 мест (реконструирован в 1964), в к-ром выступает симф. оркестр академии, а также проходят хоровые, камерные, органные и сольные концерты при участии крупнейших итал. и заруб. артистов. В б-ке академии — одном из крупнейших потохранилищ мира — имеется ценная коллекция старинных муз. рукописей и изданий. С 1956 каждые 3 года академия проводит междунар. конкурсы дирижёров. В конкурсе 1968 впервые приняли участие молодые сов. дирижёры — Ю. И. Симонов (1-я пр.) и А. М. Жюрайтис (2-я пр.), в 1971 — М. Ярви (1-я пр.) и З. Хакназаров (3-я пр.).

Лит.: Maylender M., Storia delle Accademie d'Italia, v. 1—5, Bologna, 1926—30; Bianchi G., Sante Cécile nella liturgia e nell'arte, Roma, 1932; Cappa J., Sante Cécile, Siena, 1932.
Г. М. Шнеерсон.

САНТИ́НИ (Santini) Фортунато (5 I 1778, Рим — 1862, там же) — итал. композитор и муз. коллекционер. В юности занимался музыкой у Гвиди и Дж. Яннакони. В 1801 принял сан аббата. С 1802 в течение 50 лет собирал нотные рукописные и изданные соч., составившие одну из богатейших муз. библиотек, к-рая получила известность во мн. странах. О ней знали К. Цельтер, Ф. Мендельсон, Ф. Лист, О. Николаи и др. Описание коллекции сделано В. В. Стасовым (он познакомился с ней в 1852—53 в Риме и был восхищён её полнотой). В собрании С. было представлено более 4500 рукописей, многие из них — соч. старинных итал. композиторов, произв. нем., англ. и франц. авторов. В 1862 б-ка С. стала собственностью музея Мюнстерской епархии. Автор муз. соч., в т. ч. мессы, Stabat Mater, Реквиема, мотетов. Перевёл на итал. язык тексты ряда ораторий Г. Ф. Генделя, «Страстей по Иоанну» И. С. Баха, «Смерти Иисуса» К. Г. Грауна. Нек-рые соч. Баха и Генделя были изданы в его обработках и редакциях. С 1835 С. — почётный чл. академии «Санта-Чечилия», с 1837 — Певческой академии в Берлине.

Соч.: Catalogo della musica esistente presso F. Santini in Roma, Roma, 1820.

Лит.: Стасов В. В., Аббат Сантини и его музыкальная коллекция в Риме, «Библиотека для чтения», 1853, т. 118, апрель, отд. 3, с. 107—28, то же, в кн.: Стасов В. В., Статьи о музыке, вып. 1, М., 1974, с. 49—64; его же, Письма к родным, т. 1, ч. 1, М., 1953, с. 12, 154—55, 157—60, 180—82, 188, 193, 198; Kilting J., Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate F. Santini, Düsseldorf, [1910]; Fellerer K. G., Die musikalische Schätze der Santinischen Sammlung; Führer durch die Ausstellung der Universitäts-Bibliothek Münster, Münster in Westfalen, 1929; Ewerhart R., Die bischöfliche Santini-Bibliothek, Münster in Westfalen, 1962.
Л. Б. Римский.

САНТИС Михаил Людвигович (1826, Варшава — 1879) — рус. пианист, педагог, композитор. Муз. образование получил в Лейпцигской консерватории, где учился у Э. Ф. Э. Рихтера, Ф. Мендельсона и И. Мошелеса. С 1852 — в Петербурге; состоял пианистом имп. т-ров, преподавал в муз. классах Николаевского сиротского ин-та. Был знаком с М. И. Глинкой, к-рый в своих «Записках» отозвался о нём как о «прекрасном пианисте и очень милом человеке». Исполнение С. 5-го фп. концерта Бетховена сочувственно отметил А. Н. Серов (1859). Автор оперы «Ермак» (1873, Мариинский т-р, Петербург), сонаты для виолончели и фп., фп. пьес и др.

Лит.: Серов А., Третий и четвертый вечера Русского музыкального общества. (7-го и 14-го декабря), «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 50 (то же, в кн.: Серов А. Н., Избр. статьи, т. 2, М., 1957); Глинка М. И., Записки, «Русская старина», 1870, т. 1—2, 4 Л., 1953; [Кюи Ц. А.], Музыкальные заметки. «Ермак», опера Сантиса, одобренная водевильным комитетом, «Санкт-Петербургские ведомости», 1873, 6 дек.

САНТО (Szántó) Тивадар (3 VI 1877, Вена — 7 I 1934, Будапешт) — венг. пианист и композитор. Учился у Я. Кёслера (композиция) и К. Хована (фп.) в Академии музыки в Будапеште, совершенствовался в игре на фп. у Ф. Бузони в Берлине (1898—1901). Концертировал в городах Германии (1901—04), Франции (жил в Париже в 1905—13), Швейцарии (1914—21), с 1922 работал в Будапеште. С. был одним из немногих европ. композиторов, использовавших в своих соч. япон. муз. фольклор («Эссе, основанные на японских гармониях» — «Essays in Japanese harmonics», для фп., 1919; этюды — «Keleti etüdök», для фп.); с япон. тематикой связана также его опера «Тайфун». С. — первый исполнитель посвящённого ему фп. концерта Ф. Дилиуса (С. переработал фп. партию этого концерта). Ему принадлежат фп. перелож. и обр. соч. И. С. Баха, И. Ф. Стравинского (сюита «Петрушка»).

Соч.: оперы — Тайфун (Tájfun, 1924, Маннгейм; 1926, Будапешт), Самум (Számum, по драме Ленормана, 1933); оперетта — Граф Ромео (Gróf Rómeó, 1931); для орк. — симфония с хором Земля и море (Land und Meer, 1909), симф. рапсодия (1917), 3 сюиты; соната для скрипки и фп. Венгрия (Magyarország, 1906); для фп.— пьесы, в т. ч. 17 вариаций на тему венг. нар. песни (1915); хоры.
П. Ф. Вейс.

САНТО́РО, Сантору (Santoro) Клаудиу (р. 23 XI 1919, Манаус) — браз. композитор, скрипач, дирижёр, муз. деятель. Один из основателей и чл. Браз. муз. академии. В 1937 окончил Нац. школу музыки Браз. ун-та в Рио-де-Жанейро по классу скрипки у Э. Герра, позднее — Парижскую консерваторию по композиции у Н. Буланже и дирижированию у Э. Биго. С. — видный прогрессивный деятель браз. муз. иск-ва, чл. Комитета мира Бразилии. В ранних соч. опирался на додекафонную систему (Вариации на додекафонную серию — Variazioni su una serie dodecafonica, 1945, и др.), затем обратился к нац. фольклору, к-рый становится мелодич. базой его творчества 40—50-х гг. Музыка этого периода отличается ясной ладовой основой, ярким нац. колоритом; в ней претворены интонац. и ритмич. особенности нар. браз. песен и танцев. Среди лучших соч. С. — программная «Симфония мира» (№ 4) с хором в финале (1953, посв. сов. композиторам; исп. в 1953—55 в Рио-де-Жанейро, Праге, Варшаве и Москве под упр. автора), симф. поэма для струн. оркестра «Песнь любви и мира» (исп. в 1952 на фестивале «Пражская весна»; Междунар. пр. мира, 1953). С 1960 С. вновь применяет методы композиции, характерные для авангардистских течений (3 абстракции, 1968). Как дирижёр выступает во мн. странах мира с авторскими концертами, исполняет также соч. браз., зап.-европ. и сов. композиторов. В 1955 впервые гастролировал в СССР. С 1962 профессор Браз. ун-та. С сер. 60-х гг. живёт в

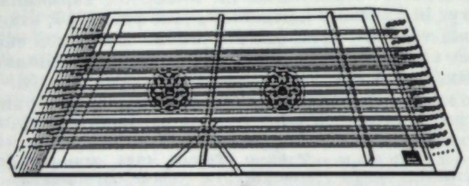
ФРГ, профессор Гос. высшей муз. школы Гейдельберга — Мангейма.

Соч.: Опера для т-ра марионеток; балет — На фабрике (Icamiabas, 1949); оратория — Берлин, 13 августа (Berlin, 13 agosto, 1962), Ода о Сталинграде (для солиста, чтеца, хора и орк., 1947); для орк. — 8 симфоний (1940 — для 2 струн. орк.; 1945, 1948, 1953 — Симфония мира; 1955, 1958, 1960 — Бразилиана (1963), 3 симф. поэмы, в т. ч. Песнь любви и мира (Canto de Amor e Paz, для струн. орк., 1950), 3 сюиты, в т. ч. Бразилиана (1954); концерты с орк. — 3 для фп. (1954, 1959, 1960), 3 для скр. (1943—58), для влч. (1961), конц. музыка для фп. с орк. (1944); камерно-инстр. ансамбли — 5 сонат для скр. и фп. (1940—57), 2 сонаты для влч. и фп. (1942, 1963), струн. трио, 4 трио для деревянных дух. инструментов (1942—47), 7 струн. квартетов (1943—66), Миниатюрные вариации для кларнета, скр., альта и влч. (1945), квинтет для деревянных дух. инструментов (1942), дивертисмент для 7 инструментов (1941); для фп. — 4 сонаты, 24 прелюдии; пьесы для скр. соло; детские пьесы; 70 детских хоров, песни, музыка для драм. т-ра и кино.

Лит. соч.: Музыка Бразилии, «СМ», 1955, № 5; Хачатурян и бразильская аудитория, «Иностранная литература», 1956, № 12; Певец советского народа, в кн.: Дунаевский И. О., Выступления, статьи, письма, воспоминания, М., 1961, с. 207.

Лит.: Бабаджанян А., Клаудио Санторо. [Бразильский композитор и дирижёр], «СМ», 1955, № 5; Мартынов И., Музыка нового мира. Очерки музыкальной культуры европейских стран народной демократии, М., 1955, с. 298; его же, История зарубежной музыки первой половины XX века. Очерки, М., 1963, с. 294—95, [2] 1970, с. 475—76; Панкратова В., Вступит. статья, в кн.: Санторо К., Симфония № 4, «Симфония мира». Партитура, М., 1958; Эстрела А., Современная бразильская музыка, в сб.: Музыкальная культура стран Латинской Америки. Сост., общ. ред. и прим. П. Пичугина, М., 1974, с. 136—71, 317; Corrêa de Azevedo L. H., 150 anos de música no Brasil, 1800—1950, R. de Jan., 1956. *Л. Б. Римский.*

САНТУ́Р, сантури, сантир, — многострун. ударный инструмент, род *цимбал*. Имеет деревянный корпус трапециевидной формы. На верхней деке находится неск. резонаторных отверстий. Струны (16—24)



металлические, 1-, 2-, 3-хорные, настраиваются в каждой группе в унисон, опираются на перемещающиеся подставки. Строй хроматический. Звук извлекается ударом лёгких деревянных палочек со слегка изогнутыми концами. На С. аккомпанируют пению. Распространён в гор. быту Армении, Грузии, Азербайджана (используется в Ансамбле *гусанов* им. Саят-Новы), Ирана, Турции и др. стран Азии. См. также узб. *Чанг*.

САНЧЕС ДЕ ФУЭ́НТЕС (Sanchez de Fuentes) Эдуардо (3 IV 1874, Гавана — 7 IX 1944, там же) — кубин. композитор, музыковед. Учился в Нац. консерватории в Гаване (у И. Сервантеса Каванага и К. Анкермана). С. де Ф. принадлежит первая кубин. опера на нац. сюжет «Юмури» (1898). Особенно популярны его песни, созданные на основе кубин. муз. фольклора, в т. ч. хабанера «Ты» («Tú», 1892), широко известная в России перед 1-й мировой войной 1914—18. Один из основателей Нац. академии иск-в и лит-ры в Гаване (1910; в 1930—42 — её президент). Автор ряда работ о кубин. муз. фольклоре.

Соч.: оперы (все пост. в Гаване) — Юмури (1898; 2-я ред.— Дорея, 1918), Потерпевший кораблекрушение (El náufrago, по поэме «Энох Арден» Теннисона, 1901), Скорбящая (La dolorosa, 1910), Путник (El caminante, 1921), Кабелия (либр. С. де Ф. по индусской легенде, 1942); балет — Дионея (1940); для солиста, хора и орк. — оратория Рождество (Navidad, 1924), кантата Анакаона (1929); произв. для орк. и др.

Лит. соч.: El folklore en la música cubana, La Habana, 1923; La influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero, La Habana, 1927; Folklorismo, La Habana, 1928; La contradanza y la habanera, La Habana, 1935; Viejos ritmos cubanos, La Habana, 1937; La música cubana y sus orígenes, «Boletín latinoamericano de música», 1938, t. 4, и др.

Лит.: Guiral Moreno M., Un gran musicógrafo y compositor cubano: E. Sanchez de Fuentes, [La Habana, 1944]; Martínez O., E. Sanchez de Fuentes, [La Habana, 1944]; Carpentier A., La música en Cuba, Méx., 1946, [2] La Habana, 1961 (рус. пер.— Карпентьер А., Музыка Кубы, М., 1962).

САПЕ́ЛЬНИКОВ Василий Львович (Леонтьевич) [21 X (2 XI) 1867, Одесса — 17 III 1941, Сан-Ремо] — рус. пианист. В детстве учился у Ф. Кестлера (фп.) и Г. Ф. Соколова (скрипка) в Школе изящных иск-в в Одессе. Публично выступал с 7-летнего возраста; своим талантом привлёк внимание А. Г. Рубинштейна, при содействии к-рого поступил в Петерб. консерваторию; учился фп. игре у Л. Брассена (1882—84) и С. Ментер (1884—87). Дебютировал в Гамбурге в 1888 (1-й концерт П. И. Чайковского под его упр.); концертировал до сер. 1930-х гг. В 1897—98 был профессором Моск. консерватории (у него занимался Н. К. Метнер). Жил гл. обр. близ Мюнхена, в 1916—22 — в Одессе, с 1923 — в Лейпциге, Флоренции и др. городах Германии и Италии. Выступал как дирижёр (пропагандировал рус. музыку). С. считался видным представителем листовского направления в рус. пианизме кон. 19 в. Его игра отличалась сочетанием пылкого темперамента с полным самоконтролем и продуманностью интерпретаций, яркой трактовкой образов, мужественностью и виртуозным блеском (особенно в крупной технике); однако порой его исполнению недоставало изящества и тонкости (в трактовках соч. Ф. Шопена). Исполнял гл. обр. произв. романтиков, прославился как интерпретатор крупных соч. Ф. Листа, Э. Грига, И. Брамса, а также Чайковского, высоко ценившего иск-во С., С. В. Рахманинова и др. рус. композиторов. Автор оперы «Хан и его сын» и мн. фп. пьес, в т. ч. «Танца эльфов».

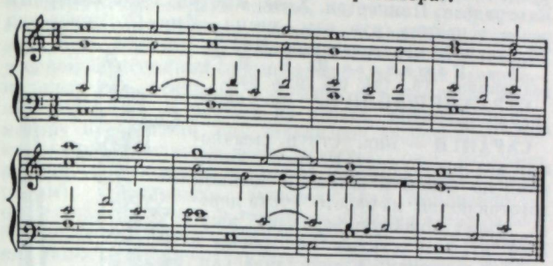
Лит.: В. Л. Сапельников, «Театр», Од., 1898, № 6; Алексеев А., Русские пианисты, М.— Л., 1948, с. 81—82; Чайковский П. И., Полн. собр. соч., т. II, М., 1953, с. 357—358; Хессин А., Из моих воспоминаний, М., 1959, с. 89, 118; Niemann W., Meister des Klaviers, B., 1919, S. 48, 69; Schonberg H. C., The great pianists, N. Y., 1963, p. 324—25. *А. П. Яблонский.*

САПИЕ́НЦА (Sapienza) — итал. музыканты, работавшие в России. Антонио С. [10 IV 1755, Неаполь — 31 III (12 IV) 1829, Петербург] — композитор, дирижёр, вок. педагог. В 1783 дебютировал в Петербурге комич. оперой «Ми-фа-соль» («Mi-fa-sol»). Служил капельмейстером имп. т-ров. В 1783—85 преподавал также в Петерб. театр. уч-ще, позднее — в Смольном ин-те (Воспитат. об-во благородных девиц). Будучи популярным педагогом, давал частные уроки музыки. Его сын: Антонио С. [18 (29) VI 1794, Петербург — 1855, вероятно, там же] — композитор, орк. и хор. дирижёр. Обучался музыке в Петербурге, в 1822—1827 — в Неаполе у Н. А. Цингарелли, Дж. Тритто и др. С 1828 работал в Петербурге. Руководил вок. капеллой графа Д. Н. Шереметева. С 1851 репетитор «хорального» класса при Дирекции имп. т-ров. Автор 5 опер (в т. ч. «Тамерлан», 1828, Петербург; рус. волшебная комич. опера «Иван Царевич, Золотой шлем», 1830, Петербург), балета «Удивительная кошка», кантаты, музыки к спектаклям драм. т-ра (в т. ч. «Виндзорские кумушки» Шекспира), культовой музыки. *И. М. Ямпольский.*

САРАБА́НДА (испан. zarabanda) — старинный танец, известный с 16 в. Этимология названия не установлена; вероятно, С. происходит от одного из видов андалусского танца урожая. Лит. форма традиц. танц.-песенных текстов, известных под назв. С., близка *заджал* — строфич. форме с рефреном (Refrainform) арабско-романского происхождения, распространённой в Андалусии с 11 в. Ранние испан. документы свидетельствуют также о связи С. с лат.-амер. (в частности, мексиканским) танц. фольклором.

Ранние формы С., очевидно, различались по образному строю, характеру; так, напр., в классич. испан. лит-ре (М. де Сервантес, Лопе де Вега, Ф. Ортиц,

Э. Наварро) она определяется как резвый, озорной, темпераментный танец, исполнявшийся под удары баражжится указание, что С., созданная П. де Фредко в 1569, источниках С. нередко фигурирует наряду с *чаконой* и сегидильей. Первый печатный образец С. содержится в «Nuova invention d'intavolatura» Дж. Монтесардо (Флоренция, 1606). В 1612 М. Преториус опубл. большое число С. в сб. инстр. пьес «Терпсихора».

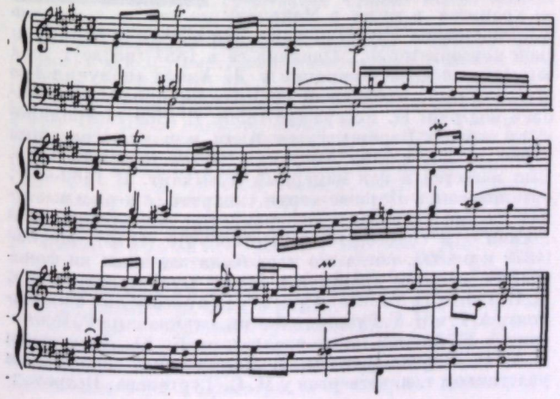


Сарабанда из сборника «Терпсихора».
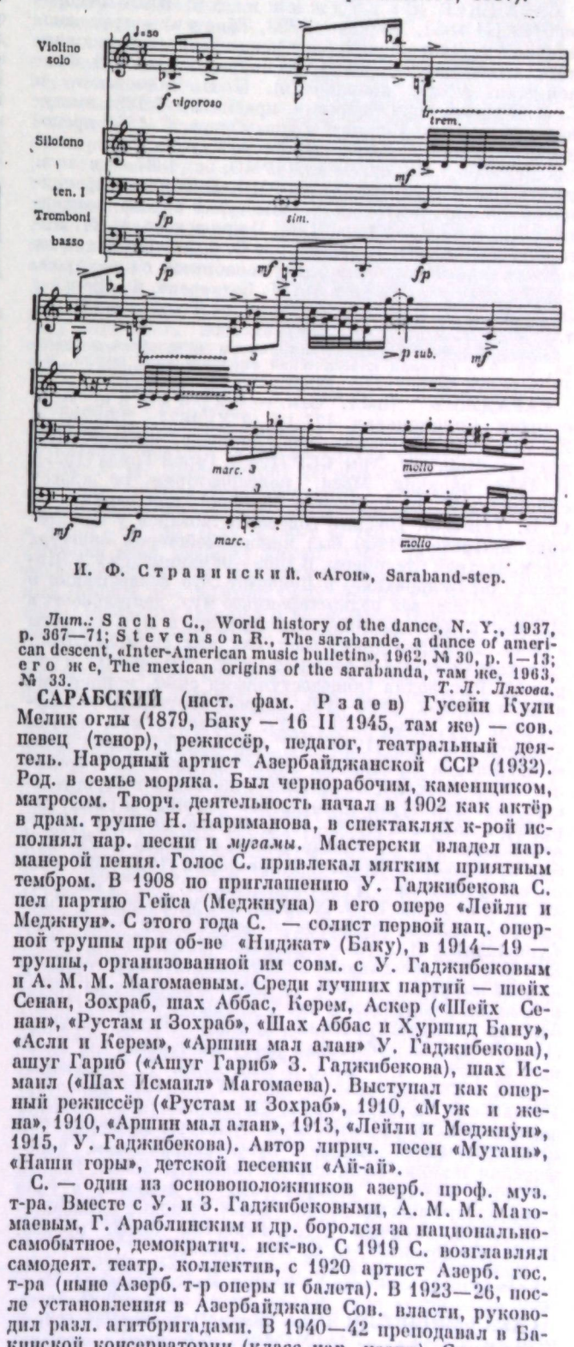
В 1618 в Испании С. стала, несмотря на запрет, придв. танцем и приобрела торжеств., величеств. характер; позднее её танцевали при дворах др. европ. королей (с 1625— во Франции). Изменение её характера особенно заметно на примере франц. С. (çaravanda francesa, в отличие от çaravanda española), к-рая первоначально была подвижным танцем, а в дальнейшем (с сер. 17 в.) танцевалась подобно придворному *менуэту*. Постепенное распространение С. как инстр. пьесы (клавирной, ансамблевой), а также как номера в опере и балете способствовало кристаллизации её жанровых признаков, однако быстрый и медленный виды танца сосуществовали долгое время (напр., в творчестве А. Вивальди). В Англии С. появилась в начале 17 в., причём здесь бытовал преимущественно быстрый тип танца; в нем. источниках того же периода содержатся обе её разновидности, однако распространение подвижной С. относится к более раннему времени.

С сер. 17 в. С. становится постоянной частью инстр. танц. сюиты, в к-рой она занимает место перед заключит. *жигой*. Важнейшие признаки жанра — медленный темп, характер шествия, трёхдольный метр (3/4 или 3/2) и акцент на второй доле такта. Наивысшими достижениями в этом жанре являются С. из инстр. сюит Г. Ф. Генделя и И. С. Баха:

И. С. Бах. Французская сюита E-dur. Сарабанда.



В 20 в. образцы С. встречаются в инстр. произв. ряда композиторов, в творчестве к-рых заметны неоклассич. тенденции (сюита «Pour le piano», 1901, «Образы», 1905, Дебюсси; балет «Агон» Стравинского, 1957).



И. Ф. Стравинский. «Агон», Saraband-step.

Лит.: Sachs C., World history of the dance, N. Y., 1937, p. 367—71; Stevenson R., The sarabande, a dance of american descent, «Inter-American music bulletin», 1962, № 30, p. 1—13; его же, The mexican origins of the sarabanda, там же, 1963, № 33. *Т. Л. Ляхова.*

САРА́БСКИЙ (наст. фам. Рзаев) Гусейн Кули Мелик оглы (1879, Баку — 16 II 1945, там же) — сов. певец (тенор), режиссёр, педагог, театральный деятель. Народный артист Азербайджанской ССР (1932). Род. в семье моряка. Был чернорабочим, каменщиком, матросом. Творч. деятельность начал в 1902 как актёр в драм. труппе Н. Нариманова, в спектаклях к-рой исполнял нар. песни и *мугамы*. Мастерски владел нар. манерой пения. Голос С. привлекал мягким приятным тембром. В 1908 по приглашению У. Гаджибекова С. пел партию Гейса (Меджнуна) в его опере «Лейли и Меджнун». С этого года С. — солист первой нац. оперной труппы при об-ве «Ниджат» (Баку), в 1914—19 — труппы, организованной им совм. с У. Гаджибековым и А. М. М. Магомаевым. Среди лучших партий — шейх Сенан, Зохраб, шах Аббас, Керем, Аскер («Шейх Сенан», «Рустам и Зохраб», «Шах Аббас и Хуршид Бану», «Асли и Керем», «Аршин мал алан» У. Гаджибекова), ашуг Гариб («Ашуг Гариб» З. Гаджибекова), шах Исмаил («Шах Исмаил» Магомаева). Выступал как оперный режиссёр («Рустам и Зохраб», 1910, «Муж и жена», 1910, «Аршин мал алан», 1913, «Лейли и Меджнун», 1915, У. Гаджибекова). Автор лирич. песен «Мугань», «Наши горы», детской песенки «Ай-ай».

С. — один из основоположников азерб. проф. муз. т-ра. Вместе с У. и З. Гаджибековыми, А. М. М. Магомаевым, Г. Араблинским и др. боролся за национально-самобытное, демократич. иск-во. С 1919 С. возглавлял самодеят. театр. коллектив, с 1920 артист Азерб. гос. т-ра (ныне Азерб. т-р оперы и балета). В 1923—26, после установления в Азербайджане Сов. власти, руководил разл. агитбригадами. В 1940—42 преподавал в Бакинской консерватории (класс нар. песни). Среди учеников — М. Т. Багиров, Г. А. Гаджибабеков, А. Рзаева, А. О. Садыхов, С. Кадымова, Ш. Алекперова.

Соч.: Воспоминания актера, Баку, 1930 (на азерб. яз.).
Лит.: Джангиров И., Г. К. Сарабский, [Баку], 1933 (на азерб. яз.); Карагичева Л., Мастера азербайджанского музыкального театра, в сб.: Азербайджанская музыка, М., 1961.

САРА́ДЖЕВ (Сараджишвили) Иван Фёдорович (19 III 1862, Москва —1898, Тбилиси) — груз. виолончелист. Двоюродный брат певца Вано Сараджишвили. В 1877—86 учился в Моск. консерватории у В. Фитценгагена (класс виолончели), П. И. Чайковского и С. И. Танеева (муз.-теоретич. предметы). С 1881 выступал публично как солист и ансамблист. С 1886 преподавал игру на виолончели и теорию музыки в муз. классах Тамбовского отделения РМО, с 1887 — в муз. уч-ще Тбилисского отделения РМО. В Тбилиси продолжал исполнит. деятельность. Выступал в симф. концертах с оркестром под упр. П. И. Чайковского, М. М. Ипполитова-Иванова. В репертуаре С. были «Вариации на тему рококо» Чайковского для виолончели с оркестром, сонаты для виолончели и фп. Л. Бетховена, Ф. Шопена, Э. Грига и др. Играл в квартете, участвовал в трио (в т. ч. с А. И. Зилоти) и др. ансамблях.

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 3 — Русская классическая виолончельная школа, М., 1965, с. 300—304.

САРА́ДЖЕВ (наст. фам. — Сараджян) Константин Соломонович [27 IX (9 X) 1877, Дербент — 22 VII 1954, Ереван] — сов. дирижёр, педагог, муз. деятель. Нар. арт. Арм. ССР (1945). Герой Труда (1921). В 1898 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки у И. В. Гржимали (изучал контрапункт у С. И. Танеева). Позднее совершенствовался у О. Шевчика в Праге. С 1900 был концертмейстером оркестра Моск. частной рус. оперы. В 1905—06 занимался у А. Никиша (дирижирование) в Лейпциге. По возвращении в Россию (1908) вёл разностороннюю муз. деятельность в Москве; руководил классами скрипки и муз. грамоты в Нар. консерватории, выступал как скрипач-солист (участвовал также в камерно-инстр. ансамблях) и дирижёр. Руководил Общедоступными симф. концертами в Сокольниках (1908—10), оперой Сергиевско-Алексеевского нар. дома (1911—12), заведовал муз. частью «Свободного т-ра» (1913—14, дирижировал здесь пост. «Сорочинской ярмарки»). После Великой Окт. социалистич. революции С. активно участвовал в строительстве сов. культуры. Работал как оперный и симф. дирижёр в Саратове (1918—19) и Ростове-на-Дону (1920), возглавлял Гос. ин-т театр. иск-ва в Москве (1922—24), был профессором Моск. консерватории (1922—35). Среди его учеников — Г. Е. Будагян, Л. М. Гинзбург, М. И. Паверман, Б. Э. Хайкин, Ю. М. Тимофеев. Осуществил силами студентов консерватории пост. опер «Хованщина» (1927) и «Черевички» Чайковского (1928). В 1924—35 возглавлял любительский симф. оркестр (с 1926 имени С.). В 1935—39 дирижёр Арм. т-ра оперы и балета; участвовал в пост. оперы «Русалка» (1938), балетов «Бахчисарайский фонтан» (1939), «Гаянэ» (1947) и др. Способствовал росту мастерства мн. оперных артистов, в т. ч. А. Б. Даниэлян, Т. Т. Сазандарян. С 1936 профессор (в 1936—37 и с 1940 директор) Ереванской консерватории. Деятельность С. сыграла значит. роль в развитии муз. культуры Армении. Его исп. отличалось высоким профессионализмом, дирижерская техника была выразительной и ясной. Владея большим классич. репертуаром, С. включал в свои конц. программы мн. новые произв. молодых композиторов. Был горячим пропагандистом симф. произв. Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева.

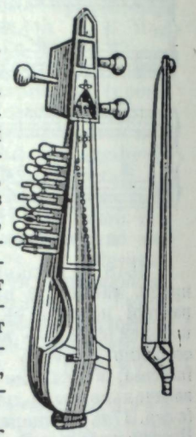
Лит.: Тигранов Г., Константин Сараджев, Ер., 1961 (на арм. яз.); К. С. Сараджев. Статьи, воспоминания, М., 1962.

Е. Я. Рацер.

САРАДЖИШВИ́ЛИ Вано (Иван Петрович) [1 (13) V 1879, г. Сигнахи — 11 XI 1924, Тбилиси] — сов. певец (лирико-драм. тенор). Нар. арт. Груз. ССР (1923). С 1898 учился игре на виолончели в муз. уч-ще (Тбилиси), пел в хоре. С 1903 брал уроки пения в Петербурге у И. П. Прянишникова, позднее — у А. В. Панаевой-Карцевой; в 1906—08 совершенствовался в Италии. Дебютировал в 1907 в партии Альфреда (Петербург, оперная труппа А. А. Церетели). С 1908 выступал в оперных т-рах Тбилиси, Петербурга, Саратова, Баку и др. городов. Обладал большим вок. и сценич. дарованием. Впервые исполнил главные партии в нац. операх: Шота («Сказание о Шота Руставели» Аракишвили, 1919), Малхаз («Даиси», 1923). Среди партий — Ленский, Герман, Синодал, Индийский гость, Герцог, Альфред; Альмавива («Севильский цирюльник»), Радамес, Каварадоси, Пинкертон, Хозе. Выступал как камерный певец, исполнял груз. нар. песни. Имя С. присвоено Тбилисской консерватории (1947).

Лит.: Кашмадзе Ш. Е., В. Сараджишвили, Тб., 1963 (на груз. яз.).

САРАДЖИШВИЛИ И. — см. *Сараджев И. Ф.*



САРА́НГИ — инд. струн. смычковый муз. инструмент. Корпус с выемками по бокам и широкой шейкой изготовляется из целого куска дерева. Имеет кожаную верхнюю деку, 3—4 игровые струны (настроены в квинту и кварту; 1 металлическая, остальные жильные) и 11—15 резонирующих (настроены по тонам диатонич. звукоряда), которые проходят через шейку и крепятся на ней колками сбоку. При игре С. держат вертикально. Инструмент распространён среди народов сев. Индии, используется для сопровождения танцев и театр. представлений.

Лит.: Marcuse S., Musical instruments, L., 1966, p. 437.

САРАСА́ТЕ, Сарасате-и-Наваскуэс (Sarasate-y-Navascués) Пабло де (Пабло Мартин Мелитон) (10 III 1844, Памплона — 20 IX 1908, Биарриц) — испан. скрипач и композитор. Учился игре на скрипке у отца, воен. дирижёра и скрипача. Впервые выступал публично в 8-летнем возрасте в Ла-Корунье, в 10 лет концертировал в Мадриде, где совершенствовался под рук. Р. Саэса. С особым успехом исполнял при дворе нар. песни и танцы своей страны (с нац. фольклором познакомился в детстве, побывав во мн. городах Испании). Королева Изабелла наградила С. одной из лучших скрипок А. Страдивари (изготовлена в 1724; в соответствии с завещанием хранится в музее в Мадриде)



и предоставила ему стипендию для обучения в Парижской консерватории. Окончив её в 1857 (после 1 года занятий) по классу скрипки у Д. Алара (получил 1-ю студенч. пр.), продолжал заниматься в ней композицией под рук. Н. Ребера (до 1859). С 1859 гастролировал в странах Европы, затем Азии и в др.; совершил турне по Сев. и Юж. Америкам (1867—70 и 1889—90). Был известен и как камерный музыкант. В 1860-е гг. организовал в Париже струн. квартет, с к-рым выступал во мн. странах. Неоднократно концертировал в России — в Одессе (1869), Петербурге (1878), Москве (1879 и в 1898, когда его игра была записана на фонографич. валики; хранятся в Музее муз. культуры им. М. И. Глинки в Москве) и др.; играл в ансамблях с пианистами А. Г. и Н. Г. Рубинштейнами, скрипачами Г. Венявским и Л. Ауэром, виолончелистами К. Ю. Давыдовым и А. В. Вержбиловичем. В Париже был постоянным участником т. н. четвергов у И. С. Тургенева. Встречался в Лондоне в 1893 с П. И. Чайковским (его «Меланхолическая серенада» была одним из любимых произв. С.).

С. принадлежит к числу лучших скрипачей-виртуозов своего времени. Его игра отличалась исключит. техническим совершенством (редкая свобода владения инструментом, воздушные летучие штрихи, лёгкость «бисерной» техники дали основание современникам называть С. «Паганини конца века»). Исполнению С. были свойственны поэтичность, изящество, романтич. приподнятость чувств и в то же время благородное спокойствие (при нек-рой внешней холодности), он славился идеальной чистотой интонаций (Э. Изаи утверждал, что С. «научил нас играть чисто»), певучим, «серебристым» звучанием инструмента (исключительный по красоте звук был, однако, не очень сильным). С наибольшим успехом С. исполнял собств. произв., в к-рых ярко проявлялся нац. стиль (и в музыке, и в характере исп.); написанные С. в расчёте на собств. индивидуальную манеру исполнения, они давали ему возможность раскрыть свои лучшие артистич. качества. Соч. С. отличают ритмич. своеобразие (большое значение имеют танц. ритмы), красочность, эмоциональная насыщенность; они свидетельствуют о тонком понимании автором особенностей нар. иск-ва (прославился исп. своих «Испанских танцев»). С. пропагандировал новые произв. франц. композиторов — К. Сен-Санса (концерты с оркестром, конц. пьеса, Интродукция и рондо-каприччиозо, «Хавенез»), Э. Лало, М. Бруха. В огромном репертуаре С. были также классич. произв. Л. Бетховена (1-частный юношеский концерт — С. был одним из первых исполнителей этого произведения; «Крейцерова соната»), И. С. Баха (сонаты для скрипки соло и с клавиром), Ф. Мендельсона (концерт с оркестром), произведения Г. Венявского, Т. Наше («Испанские танцы») и др. Исполнительский стиль С. оказал воздействие на становление скрипичного искусства 20 в. Ему посвящены концерт № 3, Интродукция и рондо-каприччиозо Сен-Санса, концерт № 2 и «Шотландская фантазия» Бруха, «Испанская симфония» Э. Лало, конц. сюита И. Раффа, 2-й концерт Г. Венявского, мазурек А. Дворжака, произв. К. Гольдмарка и А. К. Макензи и др. С.— один из немногих крупных скрипачей 19 в. (наряду с Й. Иоахимом), чьё иск-во сохранилось в грамзаписях (относятся к последним годам жизни), среди них— его соч.: «Цыганские напевы» (1-я и 3-я части), «Баскское каприччо», «Хабанера», «Мирамар», «Тарантелла».

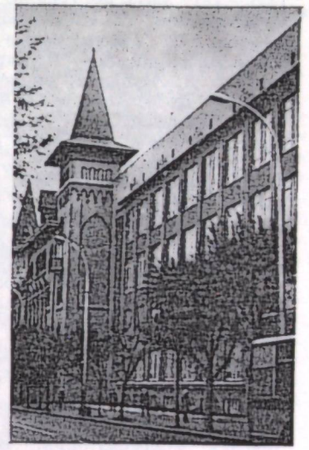
Соч. С. оказали влияние на инстр. творчество И. Альбениса, М. де Фалья, Э. Гранадоса.

Соч.: для скр. с фп.— Размышление (Rêverie), Андалусская серенада (Sérénade andalouse), Цыганские напевы (Zigeunerweisen, также с орк.), Арагонская хота (Jota aragonesa), Песнь соловья (Le chant du rossignol), Четенерас (Ceteneras, также с орк.), Сан-фермейская хота (Jota de San Fermín), Сновидения (Rêve); для 2 скр. и фп.— Наварра; конц. фантазии на темы опер «Кармен», «Дон Жуан»; «Фауст», «Мирейль», «Ромео и Джульетта» Гуно, «Сила судьбы» Верди, «Марта» Флотова, и др. соч. для скр. с фп.

Лит.: [Пабло Сарасате], «Нувеллист», 1879, № 2; Ларош Г. А., Музыкальные очерки. г. Сарасате..., «Голос», 1879, 24 янв.; К ю и Ц., Виртуозы нынешнего сезона, «Неделя», 1884, 18 февр., то же, в его кн.: Избр. статьи, Л., 1952, с. 316—19; О. В., Пабло де Сарасате. Некролог, «РМГ», 1908, № 38; Ямпольский И., Пабло Сарасате, «СМ», 1958, № 11; Гинзбург Л., Пабло Сарасате, «МЖ», 1958, № 18; Флеш К., Портреты музыкантов. (Из «Воспоминаний»), «СМ», 1960, № 12; Должанский М., Черток С., Ночь в Биаррице, «МЖ», 1964, № 6; Strakosch M., Souvenirs d'un impresario, ²P., 1887; Vorst M. L. von, Sarasate, «Scribner's magazine», 1896, March; Altadill J., Memorias de Sarasate, Pamplona, 1909; Mackenzie A. C., A musician's narrative, L., [1927]; Hartman A., The Perfect virtuoso, «Musical America», 1940, 25 March; Zárate L., Sarasate, Barcelona, 1945; Woolley G., Pablo de Sarasate: his historical significance, «ML», 1955, v. 36, № 3; Sagardía A., Pablo Sarasate, Plasencia, 1956, ² 1964; Ahlén C.-G., Grammofonens veteraner..., P. de Sarasate, «Musikrevy», 1971, årg. 266.

В. Ю. Григорьев.

САРА́ТОВ — крупный промышленный и культурный центр Поволжья. 856 тыс. жит. (на 1 янв. 1977). С кон. 18 в. значит. роль в развитии муз. культуры С. играли крепостные т-ры и оркестры, в т. ч. драм. труппа, оркестр и хор губернатора А. Д. Панчулидзева, к-рый в сер. 1810-х гг. построил для своего т-ра деревянное здание и ставил драмы и водевили с музыкой. Существовали также оркестр и хор композитора и скрипача Н. И. Бахметева и крепостной т-р Г. В. Гладкова (в построенном для него каменном здании; помимо комедий и трагедий, ставились также оперы М. М. Соколовского, Е. И. Фомина, А. Гретри, А. Буальдьё, Дж. Паизиелло). В гор. саду выступали воен. оркестры. С 30-х гг. 19 в. крепостные т-ры пришли в упадок, чаще появлялись приглашённые труппы. Расширился репертуар гор. т-ра (т-р Панчулидзева); в числе других спектаклей шли оперы А. Н. Верстовского («Громобой», «Пан Твардовский», «Аскольдова могила»). Оркестр т-ра (в составе 23 чел.) играл также перед спектаклями, а летом — в гор. саду. С 60-х гг. 19 в. в С. начались гастроли итал. оперных трупп (1866, 1874, 1876). Деревянное здание гор. т-ра было заменено в 1865 каменным (ныне в нём работает Саратовский т-р оперы и балета). Открылся летний т-р на окраине города. Позднее появилось ещё одно театр. здание куща Очкина (сгорело в 1920). В 1875 в С. гастролировала труппа П. М. Медведева, к-рая показала оперу Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»); эта труппа приезжала также в 1878 и 1881, в её репертуаре были оперы «Русалка», «Рогнеда», «Аскольдова могила». Спектакли труппы Медведева положили начало становлению и развитию в С. рус. проф. оперы, к-рая сыграла большую роль в культурной жизни города. В 1890 товариществом артистов под рук. А. М. Горин-Горяинова была создана постоянная оперная труппа (дирижёр — И. О. Палицын, певец и режиссёр — Н. В. Унковский, певцы — З. И. Эйбоженко, Д. В. Усатов). В 1894—1909 в С. давались спектакли Казанско-Саратовским оперно-драм. товариществом (антреприза М. М. Бородая, затем Н. Н. Собольщикова-Самарина). Дирижёром был В. И. Сук, режиссёром — Н. Н. Боголюбов. Позже работали дирижёры — Л. П. Штейнберг и А. М. Пазовский. В разные годы выступали певцы Э. Ф. Боброва, А. П. Боначич, Ю. Ф. Закржевский, М. Н. Инсарова, О. И. Камионский, Э. Я. Мелодист, Н. В. Унковский, П. И. Цесевич и др.; гастролировали артисты имп. т-ров, в т. ч. М. Е. Медведев. Репертуар включал рус. и зап.-европ. оперы, мн. из к-рых были пост. впервые в провинции. Позднее в С. сменялись разл. антрепризы.



Здание Саратовской консерватории им. Л. В. Собинова.

В 40-е гг. 19 в. в С. существовал кружок любителей музыки. Руководителем его концертов был скрипач и дирижёр А. А. Мальков, во многом способствовавший развитию любительского музицирования в городе. В эти же годы начались регулярные занятия музыкой в частных пансионах и в женском ин-те, затем открылись первые муз. школы. Местные композиторы — Н. Н. Бахметев, Н. И. Ершов, В. Н. Пасхалов выступали исполнителями своих произв. или устраивали концерты любителей. Начиная с 50-х и особенно с 70-х гг. (в связи с открытием железнодорожного сообщения с Москвой) интенсивнее стала развиваться конц. жизнь города, чаще проводились гастроли музыкантов. В

1870—1917 здесь выступали: пианисты — Н. Г. и А. Г. Рубинштейны, А. Н. Есипова, А. Рейзенауэр, В. И. Сафонов, И. Гофман, позже С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин; скрипачи — П. Сарасате, Л. С. Ауэр, Б. Губерман, Я. Кубелик; виолончелист К. Ю. Давыдов, певцы — Д. М. Леонова, А. Фострём, Е. А. Лавровская, Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, инстр. ансамбль «Чешский квартет» и др. В 1910, 1912, 1914 с симф. концертами выступал оркестр С. А. Кусевицкого. В 1873 в С. открылось отделение РМО, к-рое устраивало симф. и камерные концерты силами театр. оркестра. В 1884—1886 регулярные симф. концерты проходили под упр. дирижёра А. Н. Виноградского. В 1895—1912 было дано 29 симфонических (под рук. дирижёров В. И. Сука, Л. П. Штейнберга, К. С. Сараджева) и св. 140 камерных концертов, в к-рых участвовали гл. обр. местные музыканты. В 1906 создан Саратовский союз орк. музыкантов, к-рый устраивал нар. общедоступные симф. концерты.

В 80-е гг. Саратовское отделение РМО открыло муз. классы, преобразованные в 1895 в муз. уч-ще. В этот период в С. было организовано Об-во любителей изящных иск-в с муз. секцией. В 1912 была основана Саратовская консерватория. В ней работали педагоги М. Е. Медведев, Г. Э. Конюс, М. Л. Пресман, С. М. Козолупов, Л. М. Рудольф, Я. Я. и Э. Я. Гаеки и др.; среди выпускников — известные скрипачи Д. М. Цыганов и Я. И. Рабинович. Первоначально консерватория совмещала в себе муз. школу, уч-ще и собственно консерваторию. Силами учащихся и педагогов консерватории в 1912—17 было дано 18 симф. и 48 камерных концертов; среди дирижёров — А. К. Глазунов, В. И. Сафонов, Н. А. Малько. В 1916 была открыта Нар. консерватория. Во 2-й пол. 19 в. в С. активно работал муз. критик И. П. Ларионов, в нач. 20 в. — муз. критик и тромбонист И. В. Липаев, в 20—40-е гг. — Н. М. Архангельский (писавший под псевд. Марко Брун).

Значит. перелом в муз. жизни С. наступил после Окт. революции 1917. В 1918 создана Саратовская опера им. Н. А. Римского-Корсакова (существовала до 1920), одним из организаторов и руководителей был М. Е. Медведев; на сцене т-ра пели Ф. С. Мухтарова и Ю. С. Кипоренко-Даманский. Ставились в основном произв. рус. классиков. С 1928 в С. выступал оперно-балетный коллектив, явившийся прямым предшественником постоянного стационарного оперного т-ра в С.— *Саратовского театра оперы и балета*. Муз.-конц. работа велась Посредническим бюро работников иск-в (позже — Конц.-эстр. бюро), затем открывшейся в 1937 филармонией, при к-рой в 1946 был создан симф. оркестр (в составе 80 чел.). Его организатором и первым гл. дирижёром был М. Ю. Школьников. Филармония систематически устраивает симф. концерты, приглашает на гастроли музыкантов-исполнителей из Москвы и Ленинграда. С 1955 при филармонии работает муз.-лит. лекторий, к-рый ведёт муз.-просвет. работу в городе и области (в его составе — певцы, инструменталисты, струнный квартет), имеется ряд эстр. коллективов. В 1958 филармония получила новое здание с конц. залом. Большую конц. работу ведут муз. отдел Саратовского радио (создан в сер. 20-х гг.), Хоровое об-во (осн. в 1958), обл. Дом нар. творчества и гор. Дом художеств. самодеятельности, дворцы культуры (в т. ч. старейший Клуб железнодорожников; с 20-х гг.). Ряд самодеят. хоров и муз. ансамблей приобрёл известность в стране и за рубежом, в т. ч. ансамбль «Саратовские гармошки» под рук. В. Н. Новикова. Концерты даются также учащимися и педагогами консерватории (в её зале была провозглашена Сов. власть в Саратове, и он получил назв. Октябрьский); в 1923—30 было дано ок. 100 симф. и множество камерных концертов, проведены циклы концертов из произв. Л. Бетховена и П. И. Чайковского. В 1924 консерватория была реорганизована в муз. техникум, в 1935 восстановлена как Консерватория им. Л. В. Собинова. В 1941—43 в С. была эвакуирована и работала здесь часть коллектива Моск. консерватории, педагоги её вели широкую конц. и муз.-просвет. работу. В послевоенный период открылись вечернее и заочное отделения. Ежегодно консерватория выпускает 130—150 музыкантов разл. специальностей, в ней ведётся н.-и. работа, издаются науч.-методич. сб-ки. Муз.-образоват. деятельность ведут также муз. уч-ща в С. и в обл. городах (Вольске, Балашове, Марксе), а также 61 муз. школа, в т. ч. 10 школ в С. В Педагогич. ин-те с 1960 имеется муз.-педагогич. ф-т. В 1956 в С. создано отделение СК РСФСР, в его составе (1977) 13 композиторов и музыковедов.

Лит.: Евдокимов Я., Саратовская консерватория за 40 лет, в сб.: Научно-методические записки Саратовской гос. консерватории, Саратов, [1957]; его же, Музыкальное прошлое Саратова (до 1917), в сб.: Из музыкального прошлого, М., 1960; Боголюбов Н. Н., 60 лет в оперном театре, [М.], 1967. *М. Ф. Гейлиг.*

САРА́ТОВСКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА (Саратовский театр оперы и балета им. Н. Г. Чернышевского) — музыкальный т-р. Открыт в 1933. Постоянные оперные антрепризы в Саратове существовали с 1875; в 1918—20 работал оперный коллектив — Саратовская опера им. Н. А. Римского-Корсакова. Непосредственным предшественником нынешнего т-ра была оперно-балетная труппа, игравшая в Саратове (и др. городах Нижнего Поволжья) в 1928—33.

Значит. место в репертуаре т-ра занимают произв. сов. композиторов: оперы — «Тихий Дон» (1936) и «Поднятая целина» (1937) Дзержинского, «Даиси» (1937, впервые на рус. яз.); «Броненосец „Потёмкин“» Чишко (1938), «В бурю» (1939); «Чапаев» Мокроусова (1941), «От всего сердца» Жуковского (1950; Гос. пр. СССР, 1951), «Морозко» Красева (1950), «Семья Тараса» (1951); «В грозный год» (1952) и «Таня» (1955) Крейтнера, «Богдан Хмельницкий» Данькевича (1954), «Первые радости» Чернова (1956), «Яков Шибалок» Ленского (1967), «Русская женщина» Молчанова (1969, 2-я ред. 1975), «Обручение в монастыре» (1971); балеты — «Ференджи» Яновского (1935), «Бахчисарайский фонтан» (1936); «Доктор Айболит» Морозова (1948), «Лауренсия» Крейна (1950), «Медный всадник» (1952); «Шурале» Яруллина (1952), «Семь красавиц»(1954); «Девушка и Смерть» Ковалёва (1961, 2-я ред. 1973), «Каменный цветок» (1964) и «Золушка» (1965) Прокофьева; «Конёк-Горбунок» Щедрина (1966), «Спартак» (1967); «Легенда о любви» Меликова (1968), «Гаянэ» (1972); «Материнское поле» Молдобасанова (1977). Впервые в СССР т-р пост. оперу слов. комп. Э. Сухоня «Святоплук» (1962), балеты — венг. комп. Е. Кенешшеи «Платочек» (1956) и болг. комп. П. Владигерова «Сказание об озере» (1969). В т-ре в разное время выступали певцы — В. К. Басманов, Г. Ф. Большаков, А. П. Иванов, М. Г. Иванов, О. П. Калинина, Ю. С. Кипоренко-Даманский, Ф. С. Мухтарова, И. П. Сайков, Г. В. Серебровский, В. А. Соловцов, А. Е. Станиславова, Б. Н. Цекиновский, А. А. Шевелёва, Е. В. Шумская, М. А. Юрьянов и др., солисты балета — В. Е. Арская, В. А. Дубровина, Н. Ф. Сафонова, Р. А. Славянинов, В.А. Урусова и др. Работали дирижёры — А. В. Павлов-Арбенин, И. О. Палицын, Я. А. Позен, В. И. Сук, Н. А. Шкаровский, Л. П. Штейнберг и др., режиссёры — Н. Н. Боголюбов, Н. П. Варламов, И. А. Варфоломеев, Б. А. Мордвинов, балетмейстеры — В. Т. Адашевский, В. И. Вронский, С. Н. Кеворков, В. А. Кононович, спектакли оформляли художники — В. В. Дмитриев, В. Н. Хондажевский, Е. М. Шуйский и др.

В репертуаре т-ра широко представлены произв. мировой классики, в т. ч. оперы — «Аида» (1934), «Борис Годунов» (1935), «Мазепа» (1937), «Иван Сусанин» (1939), «Хованщина» (1941), «Золотой петушок» (1946; Гос. пр. СССР, 1947), «Проданная невеста» (1949), «Отелло» (1951); «Похищение из сераля» Моцарта (1956), «Манон» Массне (1960), «Волшебная флейта» (1963), «Дон Карлос» (1964) и др., балеты — «Спящая красавица» (1941), «Раймонда» (1948), «Щелкунчик» (1959), «Жизель» (1960). Среди пост. 1960—70-х гг.: оперы — «Царедейка», «Пиковая дама», «Вражья сила», «Трубадур», «Риголетто», «Травиата», «Севильский цирюльник», «Фауст», «Паяцы», «Богема», «Тоска», балеты — «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Бахчисарайский фонтан».

В труппе т-ра (1977): певцы — нар. арт. РСФСР О. Б. Бардина, Ю. Л. Попов, Г. Е. Станиславова, засл. арт. РСФСР Н. А. Брятко, Е. Б. Лудер, Л. И. Логинова, листы — Л. И. Белова, Н. И. Довгалёва, Т. И. Жучкова, З. И. Мельник, Л. К. Ненастьев, Г. Н. Петров, В. М. Смагина, В. А. Царёв, Г. А. Яковлева и др.; солисты балета — Г. Г. Альберт, В. В. Бгашев, М. В. Беззубиков, Н. И. Бессчетнова, О. С. Василянская, Л. В. Емельянова, Н. В. Трофимова; гл. дирижёр — Ю. Л. Кочнев, гл. режиссёр — А. Е. Почиковский, гл. балетмейстер — А. И. Пантыкин, гл. хормейстер — нар. арт. РСФСР А. А. Добромирова, гл. художник — засл. деят. иск-в РСФСР А. В. Крюков.

С 1962 т-р работает в новом помещении (зрит. зал на 1200 мест). Коллектив гастролирует в городах Сов. Союза, в т. ч. в Москве (1956, 1962, 1965, 1977), Киеве (1972), на Дальнем Востоке (1974).

Лит.: Заком Л., Из истории оперного искусства в Саратове, в сб.: Литературный Саратов, Альманах, кн. 9, Саратов, 1948; см. также лит. при ст. *Саратов*. *В. В. Златорунский.*

САРДА́НА (испан. sardana) — каталонский хороводный танец, бытовавший в нач. 16 в. Для С. характерно чередование или полиметрическое объединение муз. размеров $^{2}/_{4}$ и $^{6}/_{8}$. Исполнялся в сопровождении танц. инстр. ансамбля кобла, восходящего к одному из видов ансамбля 15 в.; он включал наряду со старинными инструментами (*пиффаро*, шалмей разных строев и др.) медные духовые и ударные совр. типа.

Lит.: Llongueras J., Per la nostra sardana, Barcelona, 1933; Besseler H., Katalanische Cobla und Alta-Tanzkapelle, Basel, 1949; Miracle J., Llibre de la sardane, Barcelona, 1953; Pépratx-Saisseret H., La sardane..., Perpignan, 1953.

САРДЖЕ́НТ (Sargent) Малколм (29 IV 1895, Стамфорд — 3 X 1967, Лондон) — англ. дирижёр и муз. деятель. По окончании в 1910 объединённого корол. колледжа органистов служил церк. органистом (1911—14) в Лондоне. В 1919—21 брал уроки фп. игры у Б. Моисеивича. С нач. 1920-х гг. до конца жизни руководил любительскими хорами и оркестрами (многие из них организовал сам, в т. ч. оркестр в Лестере; возглавлял его в 1922—39), хором Корол. хор. об-ва и Брадфордским хором (с 1928), Хаддерсфилдским (с 1932) и Брит. жен. симф. оркестрами (1925—38), Нац. молодёжным оркестром (с 1957); возглавлял мн. хор. об-ва и союзы, клубы, детские коллективы (т. н. концерты Р. Мейера, 1924—40) и др. С 1921 дирижировал проф. симф. и оперными оркестрами, в т. ч. коллективами Корол. филармонич. об-ва (1928), «Русским балетом С. П. Дягилева» (1927—30), был муз. директором концертов «Курто—Сарджент» (1929—40), руководил спектаклями «Ковент-Гардена» (1936, 1954, 1956), «Халле-оркестром» (1939—43), гор. симф. оркестрами в Лидсе (1949), Ливерпуле (1942—1948), Лондонским филармоническим (1950), оркестром Би-Би-Си (1950—57), одноврем. возглавлял «Променад-концерты» в Лондоне. В кон. 1940-х — сер. 1950-х гг. выступал на крупнейших англ. муз. фестивалях. Гастролировал в СССР в 1957 и 1962. С. внёс большой вклад в нац. муз. культуру Великобритании, особенно в качестве популяризатора новейшей англ. музыки (соч. Г. Холста, У. Уолтона, Р. Воана-Уильямса, Ч. Стэнфорда, Б. Бриттена и др.), а также англ. классики (соч. Г. Пёрселла, Ф. Дилиуса, Э. Элгара и др.). С. наиболее удавались интерпретации произв. приподнятого, романтич. характера.

Лит.: Современные дирижёры, составители Л. Григорьев и Я. Платек, М., 1969, с. 233—35. *Л. М. Гинзбург.*

СА́РИ (Sari) Ада (наст. имя и фам. — Ядвига Шайер, Schayer) (29 VI 1882, Вадовице — 12 VII 1968, Цехоцинек) — польская певица (лирико-колоратурное сопрано). Училась пению у Г. Пиццимано в Вене (1905—1907) и у А. Рупника в Милане (1907—10). Дебютировала в 1909 в т-ре «Националь» в Риме (партия Маргариты). В 1910—28 пела в оперных т-рах мн. городов Италии. Среди её партнёров — Ф. И. Шаляпин, Б. Джильи, Г. Скипа, Титта Руффо, А. Дидур. В 1928—39 выступала в крупнейших оперных т-рах Европы, Сев. и Юж. Америки, постоянно — в Польше. Репертуар С. включал 45 ведущих партий, в т. ч. Царица ночи, Розина, Джильда, Лючия, Лакме, Маргарита; Эльвира («Пуритане» Беллини), Галька. Выступала также в концертах с исп. арий из опер, романсов и песен (пела всегда на языке оригинала — на 11 языках). Обладала голосом большого диапазона, в совершенстве владела вок. техникой; её исп. отличалось проникновенным лиризмом. С 1945 преподавала, до 1968 — в Гос. высшей школе музыки в Варшаве.

Lит.: Reiss J., Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki, Łódź, 1948. *З. Лисса.*

САРИ́ОТТИ (наст. фам. Сиротки́н) Михаил Иванович [1839, Петербург — 30 I (11 II) 1878, там же] — рус. певец (высокий бас) и муз. критик. Пению обучался у П. И. Гумбина в Петербурге и П. Репетто в Милане. В 1862 выступал в Кремоне и Милане. С 1863 артист Мариинского т-ра (дебютировал в партии Бертрама в опере «Роберт-Дьявол»). Первый исполнитель партий Олоферна (одна из лучших в репертуаре С.), Верховного жреца, Ерёмки («Юдифь», «Рогнеда», «Вражья сила» Серова), Робина («Вильям Ратклиф» Кюи) и др. В 70-х гг. был зав. муз. отделом журн. «Всемирная иллюстрация», где опубликовал ряд очерков и статей (псевд. М. С.). Составил список соч. О. И. Дютша («Музыкальный листок», 1874, № 2).

Соч.: Рихард Вагнер и его музыкальная драма «Тангейзер», «Всемирная иллюстрация», 1875, [т. 13], № 5; Франсуа Адриен Буальдье. (По случаю столетнего юбилея его рождения), там же, 1875, [т. 13], № 26; Иоганн Штраус, там же, 1875, [т. 14], № 23; Императорская русская опера. Кузнец Вакула, опера в 4 действиях г. Чайковского, там же, 1877, [т. 17], № 5; Итало Кампанини, тенор итальянской оперы в Петербурге, там же, 1877, [т. 18], № 18; Анджело Мазини, первый тенор итальянской оперы в Петербурге, там же, 1877, [т. 18], № 22. *И. М. Ямпольский.*

САРНА́Й — один из типов старинных чуваш. *волынок*. Мех из тонкой кожи. С. имеет 4 трубки — одну для вдувания, снабжённую клапаном, одну мелодическую с 6 отверстиями и две бурдонные, настроенные в квинту. Играют на С. сидя, отбивая такт ногами. *Г. И. Благодатов.*

САРРЕ́Т (Sarrette) Бернар (27 XI 1765, Бордо — 11 IV 1858, Париж) — франц. муз. деятель, музыкант-любитель, основатель Парижской консерватории. Деятельность С. широко развернулась в период Великой франц. революции. Будучи капитаном милиции и Нац. гвардии, С. в 1789 объединил 45 воен. музыкантов и создал оркестр Парижской Нац. гвардии. Этот оркестр (доп. новыми дух. инструментами) стал непосредств. участником всех революц. празднеств, торжеств. церемоний, траурных процессий, уличных манифестаций. Для пополнения армии кадрами музыкантов С. в 1792 организовал бесплатную Муз. школу Нац. гвардии, в к-рой музыканты революц. оркестра являлись одноврем. и учителями. На базе этой школы и Корол. школы пения и декламации (осн. в 1784) в 1793 был создан Нац. муз. ин-т, переименованный в 1795 в Нац. консерваторию музыки и декламации. Это было исполнительское и уч.-просвет. учреждение. В 1800 С. был назначен правительственным комиссаром, а затем директором консерватории (до 1814). Его ближайшими сотрудниками являлись композиторы Ф. Госсек, А. Гретри, Л. Керубини, Ж. Ф. Лесюэр, Э. Мегюль (5 инспекто-

ров консерватории по уч. части), а также А. Бертон, Ш. Катель, создававшие музыку для нац. празднеств и преподававшие в консерватории со времени её основания. Благодаря высоким организаторским качествам С. добился быстрого и блестящего развития Парижской консерватории. Тщательно отрабатывалась методика преподавания отд. специальностей; были основаны б-ка, конц. зал и др. Во время Реставрации (1814—30) С. был отстранён от должности, после Революции 1830 его пригласили вновь возглавить консерваторию, но он отказался в пользу Л. Керубини, бывшего в то время её директором.

Лит.: Tiersot J., Les origines du conservatoire national de musique et de déclamation, «Le ménestrel», 1895, № 61, p. 31—39; его же, Les fêtes et les chants de la révolution français, P., 1908 (в рус. пер.— Тьерсо Ж., Песни и празднества Французской революции, М., 1933); Pierre C., Bernard Sarrette et les origines du conservatoire national de musique et de déclamation, P., 1895; его же, Le conservatoire national de musique et de déclamation, P., 1900; Radiguer H., La musique française. De 1789 à 1815, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire..., fondateur A. Lavignac, [pt. 1, v. 3], P., 1913 (в рус. пер.— Радиге А., Французские музыканты эпохи Великой Французской революции, М., 1934); Kolneder W., Die Gründung des pariser Konservatoriums, «Musikforschung», 1966/67, Jahrg. 20, S. 56—61.

А. Я. Ортенберг.

САРСУЭ́ЛА (испан. zarzuela) — испан. разновидность муз.-сценич. представления, близкая *оперетте*. Муз. номера в С., хоровые или сольные, чередуются с разговорными диалогами и танцами. Своё название С. получила от имени придв. загородного замка «Zarzuela», где в нач. 17 в. происходили постановки первых С. Исполнение С. обычно приурочивалось к к.-л. праздничным событиям: свадьбе, рождению, коронации и др., поэтому первоначально эти спектакли назывались «Праздниками Сарсуэлы» («Fiestas de Zarzuela»); для них избирались мифологич. или героич. сюжеты, а постановки отличались особой пышностью. Большое влияние на развитие С. оказали эклоги Х. дель Энсино — муз.-драм. представления лирич. характера, широко известные в кон. 15 — 1-й пол. 16 вв. Образцы первых С. (наиболее ранний среди них — пьеса Лопе де Вега «Лес без любви» — «La selva sin amor», 1629) дошли до нас только как лит. произв.; их музыка, так же как имена композиторов, остались неизвестными. Первая С., в к-рой сохранилась и музыка, — «Одним лишь взором ревность убивает» («Celos aun del aire matan», 1660)— принадлежит Х. Идальго (либр. П. Кальдерона); музыка Идальго свободна от влияний итал. и франц. оперы. В ней ощутима связь с популярными испан. романсами и балладами; преобладает монодич. склад, исключение составляют краткие, большей частью 4-гол. хоры. Мелодия, как правило, подчиняется силлабич. принципу; преобладает гаммообразное движение, лишь иногда усложнённое хроматизмами или украшенное мелизмами. В сарсуэлах Идальго есть речитативы с аккордовым сопровождением. Не вполне ясен вопрос об инструментовке С. В партитуре одной из С. (к-рая была найдена только в 1933 испан. исследователем Х. Субирой), кроме вок. партий, выписан лишь инстр. бас. Известно, однако, что испан. театр. оркестр того времени обычно состоял из арф, скрипок и гитар; Корол. капелла, кроме того, располагала нек-рыми дух. инструментами: фаготами, chirimia (примитивная разновидность кларнета) и трубами. Среди др. авторов музыки С. 17—18 вв.— С. Дурон, А. Литерес, Р. де Ита, а также итальянцы, работавшие в Испании, — Г. Брунетти и Л. Боккерини. В 18 в. С., вытесненная итал. оперой, переживала период упадка; в 19 в. началось возрождение жанра. В 1856 в Мадриде был открыт спец. театр (действующий поныне) для постановок С., вслед за к-рым возникло множество других. Однако жанр С. в 19 в. претерпел значит. изменения. Из аристократич. спектакля, служившего для развлечения корол. двора, она, переняв мн. черты расцветшей в 18 в. *тонадильи*, превратилась в демократич. жанр, в к-ром широко используются испан. нар. мелодии и танцы. В 19 в. развитие С. протекало в двух направлениях: большая С. (zarzuela grande) в 2 и более актах и малая (género chico) одноактная, обладавшая чертами *водевиля*. Одним из первых композиторов, обратившихся в это время к С., был Ф. Барбьери, автор 77 С., среди к-рых наиболее известны «Хлеб и быки» («Pan y toros», 1864) и «Цирюльник из Лаваньеса» («El barberillo de Lavapiés», 1874). В сарсуэлах Барбьери оживают романтич. фигуры и пейзажи старого Мадрида в духе нек-рых полотен Ф. Гойи. Не меньшей популярностью пользовались сарсуэлы Э. Арриеты-и-Корера («Marina», 1871). Музыка излюбленных С., таких как «La gran via» (название главной улицы в Мадриде, 1886) Ф. Чуэки, была известна самым широким слоям населения. Большой известности достигли сарсуэлы Т. Бретона «Празднество голубки» («La verbena de la paloma», 1894), «Любовник из Теруэля» («Los amantes de Teruel», 1889) и «Раскаяние» («La dolores», 1895), к-рые исполнялись во мн. испаноязычных странах, в частности в Аргентине. С ним соперничает Р. Чапи-и-Лорете, создавший 155 С., в т. ч. знаменитую «Непокорённую» («Revoltosa», 1897), о к-рой К. Сен-Санс писал, что сам Ж. Бизе был бы горд поставить подпись под этим произведением. К жанру С. обращался также И. Альбенис, создавший в 1894 С. «Св. Антоний Флоридский» («San Antonio de la Florida»); 220 С. принадлежит М. Фернандесу Кабальеро. В 20 в. С. продолжает оставаться жанром, привлекательным как для композиторов, так и для слушателей. Двумя С. дебютировал выдающийся испан. комп. М. де Фалья. Свыше 140 С. принадлежит А. Вивесу; из них наиболее популярны «Цыгане» («Los bohemios», 1920) и «Донья Франсискита» («Doña Francisquita», 1923). Среди шедевров жанра, созданных в 20 в.,—«Букет роз» («La del manojo de rosas», 1934) П. Соросабаля и «Ветряная мельница» («Molinos de viento») П. Луная. С нач. 17 в. до сер. 20 в. было поставлено ок. 15 000 С.

Лит.: Hernando R., Prólogo de la zarzuela, «Colegialas y soladados», Madrid, 1849; Soriano Fuertes M., Historia de la música española, v. 1—4, Madrid — Barcelona, 1855—1859; Pedrell F., Teatro lírico-español anterior al siglo XIX, v. 1—5, La Coruña, 1897—98; Cotarelo y Mori E., Historia de la zarzuela, Madrid, 1934; Ursprung O., «Celos aun del tire matan», в кн.: Festschrift A. Schering, B., 1937; Chase G., The music of Spain, N. Y., [1941], ²[1959]; Subirá J., Historia de la música teatral en España, Barcelona, 1945; Miñoz M., Historia de la zarzuela y del género chico, Madrid, 1945; Mindlin R., Die Zarzuela, [Z., 1965]; Pahlen K., Aus der Geschichte von Spaniens Oper und Zarzuela, «ÖMz», 1975, Jahrg. 30, № 4.

Т. С. Кюрегян.

СА́РТИ (Sarti) Джузеппе (1 XII 1729, Фаэнца —28 VII 1802, Берлин)— итал. композитор. Занимался в церк. певч. школе г. Фаэнца, затем у Ф. Валлотти в Падуе и Дж. Мартини в Болонье. В 1742—50 был органистом собора в Фаэнце, в 1752 работал там же в оперном т-ре, для к-рого написал свою первую оперу «Помпей в Армении». С 1753 капельмейстер итал. оперной труппы братьев А. и П. Минготти в Копенгагене, в 1755—65 и 1768—75 руководитель придв. капеллы там же. Писал наряду с итал. операми также зингшпили на датском яз. По возвращении в Италию в 1775—79 возглавлял консерваторию (оспедалетто) «Санти-Джованни э Паоло» в Венеции, в 1779—84 был капельмейстером собора



св. Марка. В этот период созданы мн. из его лучших опер: в жанре серна — «Ахилл на Скиросе» (1779), «Юлий Сабин» (1781) и буффа — «Деревенская ревность» (1776), неравноценны, но в отд. произв. он достигал большой выразит. силы, сближаясь с реформаторскими тенденциями, родственными К. В. Глюку. Для этих опер характерны развёрнутые драм. сцены, основанные на recitativo accompagnato, увеличенный состав оркестра, разнообразные формы сольных вок. номеров.

В 1784 С. был приглашён в Россию на должность придв. капельмейстера. По пути в Петербург, в Вене состоялись дружеские встречи С. с В. А. Моцартом (последний использовал одну из тем оперы С. «Двое ссорятся — третий радуется» в сцене бала из «Дон Жуана»; принадлежность Моцарту клавирных вариаций на ту же тему оспаривается). Но С. не сумел в полной мере оценить значение творчества Моцарта и впоследствии критически отзывался о нём. В 1784—1786 на сцене петерб. придв. и гор. театров был поставлен ряд опер С. (созданных ранее и новых). В 1785 С. написал по заказу Г. А. Потёмкина ораторию на рус. текст «Господи, воззвах к тебе» (в её исп. участвовали 2 хора, симф. и роговой оркестры). С 1786 он находился на службе у Потёмкина и возглавлял его домашнюю капеллу в Причерноморье. Располагая большими исполнит. средствами, С. создавал произв. торжественного официально-репрезентативного характера, поражавшие слушателей мощью и грандиозностью звучания. В исп. итал. кантаты в честь приезда Екатерины II в Херсон (1787) принимало участие, по сообщению газ. «С.-Петербургские ведомости», 185 певцов и инструменталистов, оратории «Тебе бога хвалим» по случаю взятия Очакова (1789, Яссы)— до 300 человек, причём её исполнение сопровождалось звоном колоколов и пушечными залпами. Такой же монументальностью звучания отличались итал. кантата «Юпитер, слава и смерть», Te deum на взятие крепости Килия (оба 1790, Бендеры), а также «Слава в вышних богу», на окончание рус.-турецкой войны (1792, Петербург). С. проявил в этих произв. мастерское владение большими звуковыми массами, умело распределяя контрасты и объединяя разл. группы исполнителей в одно целое. Иногда он использовал сложные полифонические формы (напр., в 8-гол. фуге на текст Kyrie eleison —«Fuga a otto voci reale», 1787). Но они рассчитаны преим. на внешний эффект и воздействуют гл. обр. количеств. стороной звучания. Нек-рые из этих соч. неоднократно исполнялись на конц. эстрадах Петербурга и Москвы в кон. 18— нач. 19 в.

С 1790 С. вновь состоял на придв. службе в Петербурге, но сохранял титул директора Екатеринославской муз. академии, к-рая была официально учреждена по инициативе Потёмкина, но никогда не существовала на деле. С. участвовал совм. с В. А. Пашкевичем и К. Каноббио в сочинении музыки к пьесе Екатерины II «Начальное управление Олега» (1790; С. принадлежали торжеств. хоры 5-го акта и музыка отрывка из «Альцесты» Еврипида). Стремясь приблизиться к характеру др.-греч. театр. декламации и звучанию античных инструментов, С. создал типичный образец академич. архаизирующего классицизма. Приложенное к партитуре «Объяснение» (рус. пер. Н. А. Львова, к-рый, возможно, участвовал и в самом составлении текста) обнаруживает солидную историч. эрудицию С. В последующие годы С. писал преим. сочинения «на случай», связанные с разл. событиями придв. жизни, редко обращался к муз.-театр. жанрам. Среди этих соч.— «Реквием памяти Людовика XVI» (1793), казнённого франц. революц. правительством, «Гимн Церере» (1793, Павловск), «Концертный гимн» и кантата «Гений России» на коронацию Павла I (оба 1797), «Приношение Павлу I» (вероятно, 1799, написано для исп. дочерьми Павла, с к-рыми занимался С.), Miserere (1800). В 1801 С. решил вернуться на родину, но умер во время остановки в Берлине.

С. пользовался авторитетом как педагог. Среди его учеников — Л. Керубини (в Италии), А. Л. Ведель, Л. С. Гурилёв, С. И. Давыдов, С. А. Дегтярёв, Д. Н. Кашин (в России). В 1796 он представил в Академию наук изобретённый им аппарат для измерения высоты звука (т. н. петербургский камертон), установив число колебаний в звуке a^1, очень близкое к междунар. стандарту, введённому в 1888. С. принадлежит также теоретич. труд о генерал-басе («Trattato del basso generale», не оконч.).

Соч.: оперы (более 50) — Король-пастух (Il re pastore, 1753, Венеция), Покинутая Дидона (Didone abbandonata, 1762, Копенгаген), Митридат (1765, Парма), Милосердие Тита (La clemenza di Tito, 1771, Падуя), Деревенская ревность (Le gelosie villane, 1776, Венеция), Медонт (1777, Флоренция), Ахилл на Скиросе (Achille in Sciro, 1779, Флоренция), Юлий Сабин (1781, Венеция), Александр и Тимофей (1782, Парма), Двое ссорятся — третий радуется (Fra i due litiganti il terzo gode, 1782, Милан), Идалида (1783, там же), Утешенные любовники (Gli amanti consolati, 1784, Петербург), Мнимые наследники (I finti eredi, 1785, там же), Армида и Ринальдо (1786, там же), Кастор и Поллукс (1786, там же), Триумф Аталанты (Il trionfo d'Atalanta, 1791, пост. ок. 1800, там же), Андромеда (1798, там же), Индейская семья в Англии (La famille indienne en Angleterre, вероятно, 1799, там же), Энеи в Лацио (1799, Петербург); балет — Любовь Флоры и Зефира (Les amours de Flore et de Zéphire, 1800, Гатчина); для хора и орк. — Юпитер, слава и смерть (Giove, la gloria e morte, 1790), Гимн Церера (Inno a Cerere, 1793), Концертный гимн (Inno concertate, 1797), кантата Гений России (Il genio della Russia, 1797), Приношение Павлу I (Omaggio per lo zar Paolo I, для жен. голосов соло и камерного орк., вероятно, 1799), 4 мессы, 5 мотетов, 3 miserere, офферториум; для хора a cappella (на рус. тексты) — Отче наш (из полной обедни), Ныне силы небесные, 6-гол. концерты Радуйтеся богу и Отрыгну сердце; 3 сонаты для клавесина (Three sonates for the harpsichord, L., 1769), симфонии, концерты.

Лит.: Финдейзен Н., Дж. Сарти, в сб.: Музыкальная старина, вып. 1, СПБ, 1903; его же, Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 2, вып. 5—6, М.— Л., 1928—29, с. 131—41, 253—60; Иванов-Борецкий М., Д. Сарти в России, в сб.: Музыкальное наследство, М., 1935; [о Дж. Сарти], «СМ», 1950, № 12, с. 69—70; Язовицкая Э., Кантата Дж. Сарти «Il genio della Russia», в кн.: Учёные записки Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии, т. 2, Л., 1958; Pasolini-Zanelli G., G. Sarti, Faenza, 1883; Thrane C., Sar'i in Kopenhagen, «SIMG», 1901—02, Jahrg. 3; Unterstein er A., G. Sarti, «Gazzetta musicale di Milano», 1902, 24 juli; Abert H., W. A. Mozart, Tl 1—2, ²Lpz., 1919—1921, ²1973—75; Della Corte A., L'opera comica italiana nel'700, v. 2, Bari, 1923; Rivalta C., G. Sarti, musicista faentino del sécolo XVIII, Faenza, 1928; Mooser R. A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, t. 2—3, [Gen.], 1951.

Ю. В. Келдыш.

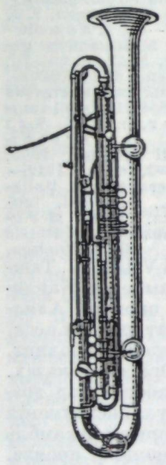
САРЫБА́ЕВ Болат Шамгалиевич (р. 14 VIII 1927, Ташкент)—сов. исполнитель на сыбызгы, музыковед. Кандидат искусствоведения (1970). В 1950 окончил Алма-Атинскую консерваторию. Его исследоват. работы посв. казах. нар. инструментарию. Занимается исполнит. деятельностью. В 1949—60 играл в Оркестре казах. нар. инструментов им. Курмангазы. Работал над возрождением домбры (1969) и щипкового муз. инструмента джетыгена (1972). Организовал фольклорный ансамбль старинных муз. инструментов, к-рый исполняет произв. казах. нар. композиторов (Илхаса, Даулеткерея, Татимбета, Курмангазы, Д. Нурпеисовой и др.), совр. сов., а также рус. и заруб. композиторов. С 1950 преподаёт в Алма-Атинской консерватории.

САРЫЕВ Пурли (17 X 1900, аул Бами, р-н Бахарден, ныне Туркм. ССР —7 II 1971, Ашхабад)— туркм. нар. музыкант, исполнитель на дутаре и композитор-мелодист. Нар. арт. Туркм. ССР (1944). Учился у своего отца —Сары-бахши, позднее совершенствовался у нар. музыканта Туркмении Кёл-бахши. Виртуозно играл на дутаре и гиджаке. С 1928 артист, с 1946 солист, а затем рук. Ансамбля нар. инструментов Туркм. радио. В 1941—46 работал также в оркестре нар. инструментов Туркм. филармонии. Автор множества песен на стихи туркм. поэтов («Герой труда», «Сегодня») и инстр. пьес («Радость», «Вперёд») и др. Воспитал плеяду талантливых музыкантов. Его имя присвоено оркестру нар. инструментов Туркм. филармонии.

САРЬЯ́Н Лазарь Мартиросович (р. 30 IX 1920, Ростов-на-Дону)— сов. композитор, педагог, обществ. деятель. Нар. арт. Арм. ССР (1972). Чл. КПСС с 1943. В 1934—38 занимался в творч. классе у В. Г. Тальяна и С. В. Бархударяна при Ереванской консерватории, затем в Муз. уч-ще им. Гнесиных (Москва), где был учеником В. Я. Шебалина. В 1950 окончил Моск. консерваторию по классу композиции, занимался у Д. Б. Кабалевского, Д. Д. Шостаковича, А. Н. Александрова. В 1950—58 преподаватель по классу спец. инструментовки, с 1960 ректор и преподаватель (класс композиции) Ереванской консерватории (с 1972 профессор). Среди учеников — Т. Мансурян, Р. Алтунян, Р. Саркисян, болг. комп. А. Потурлян. Соч. С. отличаются лаконичностью и отточенностью формы, светлым лиризмом, поэтичностью. Опора на нар. музыку, нар. юмор отличают «Симфонические картинки». Своеобразно по жанру симф. панно «Армения», воссоздающее пейзажи родной страны, запечатлённые на 4 полотнах худ. М. С. Сарьяна (отца композитора). Постоянное стремление к новаторству, характерное для творчества С., ярко выразилось в его лирико-драматич. скр. концерте.

Соч.: вок.-симф. сюита — День мира (1953); для орк. — Тема с вариациями (1947), Поэма (1950), Симфонические картинки (1955), Торжественная увертюра (1957), Серенада (1958), Adagio и-танец (1960), панно Армения (1966); концерт для скр. с орк. (1973); соната для влч. и фп. (1948), Ария и токката для скр. и фп. (1965), струн. квартет (1949); песни, музыка к фильмам и др. *Р. А. Атаян.*

САРЮСОФО́Н (франц. sarrussophone, от имени изобретателя и греч. φωνή — звук; итал. sarrusofono, нем. Sarrusophon)— дух. язычковый муз. инструмент. Создан в 1856 во Франции военным капельмейстером В. Саррюсом; усовершенствованное семейство С. сконструировано ок. 1863 франц. мастером П. Л. Готро. Изготовляется из латуни. Имеет конич. изогнутый ствол с широкой мензурой и небольшим раструбом. Звук извлекается с помощью большой (как у контрафагота) двойной трости. Клапанный механизм С. (имеет 18 клапанов) в высоком строе близок к гобойному, у др. разновидностей — к фаготному. Звучание густое и полное в нижнем регистре, слабое и неустойчивое — в верхнем. Тембр носовой, с нек-рым потрескиванием. Технич. возможности значительны. Существует в 6 разновидностях, имеющих в нотации единый диапазон от B до es^3. В действительном звучании этот общий объём выражен: сопрано (строй in B; диапазон: as-des^3), контральто (in Es; $des-ges^2$), тенор (in B; $As-des^2$), баритон (in Es; $Des—ges^1$), бас (in B; As_1-des^1), контрабас (in Es; Des_1-ges). Нотируется в скрипичном ключе (лишь С.-контрабас — в басовом). Франц. импрессионистами вместо контрафагота в оркестр изредка вводился С.-контрабас («Игры» К. Дебюсси, «Испанская рапсодия» М. Равеля).



С. Я. Левин.

САСНА́УСКАС Чесловас [19 VI (1 VII) 1867, Капчяместис, ныне р-н Лаздияй —5 (18) I 1916, Петроград]— литов. композитор и хор. дирижёр. В 1898 окончил Петерб. консерваторию по классу пения у А. Котоньи, в 1904— петерб. Археологич. ин-т. Руководил хорами. Творчество С. основывается на классич. традициях. Гл. место в нём занимает хор. музыка, в т. ч. песни на сл. Майрониса. С.— первый среди литов. композиторов создал развёрнутые хор. песни, в к-рых намечаются поиски нац. стиля. Написал также кантату «Братья» на сл. М. Густайтиса и Реквием (оба в 1910), прелюдии и фуги для органа, духовные песнопения, песни, романсы. Осуществил хор. обработки нар. песен. Изучал особенности литов. нар. песенности, разрабатывал литов. муз. терминологию.

Лит.: Žilevičius J., Česlovas Sasnauskas, Kaunas, 1936; Гаудримас Ю., Из истории литовской музыки, т. 1, М., 1964; Landsbergis V., Česlovo Sasnausko gyvenimo iv veiklos bruožai, Чесловаса Саснаускаса, в кн.: Muzika ir teatras, Vilnius, 1967. *Ю. К. Гаудримас.*

САС ОРЧАСА́ЛЬ (Sas Orchassal) Андрес (6 IV 1900, Париж — август 1967, Лима)— перуанский композитор, скрипач, дирижёр, фольклорист и педагог. Отец — бельгиец, мать — француженка. Жил в Брюсселе. В 1923 окончил Брюссельскую консерваторию. В 1924—1928 и с 1929 работал в Лиме; преподавал в Нац. муз. академии (классы скрипки, истории музыки; с 1954 профессор композиции), дирижировал её оркестром, возглавлял Муз. ин-т им. И. С. Баха, основал и издавал лит.-муз. журн. «Antara» (совм. с писательницей М. Визе де Сабогаль). Одноврем. концертировал как скрипач, собирал муз. фольклор Перу, писал музыку. Наиболее значительны его камерно-инстр. и вок. соч., в т. ч. «Песни Перу» для скрипки и фп., альбом для фп. «Напевы и танцы Перу», вок. цикл «Индейские мелодии» на стихи перуанских поэтов, триптих «Ольянтай» для смешанного хора a cappella. Эти произв. характерны сочетанием традиций европ. позднего романтизма и импрессионизма с элементами индейского муз. фольклора. Многие орк. соч. и музыка к спектаклям драм. т-ра (в т. ч. к «Мнимому больному» Мольера) С. О. не изданы. Его статьи, опубликованные в лат.-амер. прессе,— значит. вклад в музыковедение и фольклористику Перу.

Соч.: балеты — Сон самбы (Sueño de zamba, 1943), Покровительница селения (La patrona del pueblo, 1945), 6 возрастов тётушки Кончиты (Las seis edades de la tía Conchita, 1947), Легенда острова Сан Лоренсо (La leyenda de la isla de San Lorenzo, 1949), для орк. — 3 перуанских эстампа (Tres estampas del Perú, 1936), Индейская поэма (Poema Indio, 1941), Перуана (1946); камерно-инстр. ансамбли — струн. квартет (1938) для скр. и фп.— Воспоминания (Recuerdos, 1927), Песни Перу (Cantos del Perú, 1941), для флейты и фп.— соната-фантазия (1934); для фп. — Напевы и танцы Перу (Aires y danzas del Perú, 1930), Перуанская сюита (1931), Географический альбом (Album de geografía, 1936) и др. пьесы; хоры; романсы; песни; обр. нар. мелодий. *П. А. Ахундов.*

СА́ТЕРЛЕНД, Сазерленд (Sutherland) Джоан (р. 7 XI 1926, Сидней)—австрал. певица (лирико-колоратурное сопрано). Училась у матери, затем в консерватории в Сиднее, где дебютировала в оперном т-ре («Юдифь» Гуссенса, 1950). С 1951 живёт в Лондоне, совершенствовалась у К. Кэри. С 1952 солистка т-ра «Ковент-Гарден», прославилась исп. партии Лючии (1959). Гастролирует во мн. т-рах мира (в Венской гос. опере, «Гранд-опера» в Париже, «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке, «Ла Скала» в Милане и др.). С.— одна из самых выдающихся певиц 20 в. Её голос, исключительный по красоте, отличается разнообразием тембровых красок; особенно свободно владеет верхним регистром. Сочетает артистич. иск-во с виртуозной вок. техникой, подчиняя её общему характеру партии и выявляя индивидуальные черты образа. Особенным успехом пользуется в партиях опер Г. Доницетти, В. Беллини, В. А. Моцарта. Партии: Амелия («Бал-маскарад»), Аида и Виолетта, Донна Анна и Графиня («Дон Жуан», «Свадьба Фигаро»), Агата, Лакме; Эльвира и Амина («Пуритане» и «Сомнамбула» Беллини); Анна Болейн («Анна Болейн» Доницетти). С 1973 выступает также в оперетте (партия Розалинды, «Летучая мышь» И. Штрауса).

Лит.: Тимохин В., Джоан Сазерленд, «МЖ», 1962, № 18; его же, Джоан Сазерленд, там же, 1977, № 3; Bradon R., Joan Sutherland, L., 1962. *В. И. Зарубин.*

САТИ́ (Satie) Эрик Альфред Лесли (17 V 1866, Онфлёр, департамент Кальвадос —1 VII 1925, Аркёй, близ Парижа)— франц. композитор. Чл. Коммунистич. партии Франции с 1920. В 1884 поступил в Парижскую консерваторию, где нек-рое время изучал игру на фп., гармонию и др. теоретич. предметы, но, неудовлетворённый обучением, оставил занятия и добровольцем ушёл в армию; через год вернулся в Париж. Играл на фп. в маленьких кафе на Монмартре. Там познакомился с К. Дебюсси (в 1891), дружба с к-рым длилась долгие годы. В 1905—08, уже в зрелом возрасте, С. занимался в «Схола канторум» в Париже у О. Серье и А. Русселя (контрапункт и композиция). К ранним произв. С. относятся 3 сарабанды (1887), 3 «Гимнопедии» (1888), 4 прелюдии (1893) для фп., «Месса бедняков» для хора и органа (1895), «Холодные пьесы» для фп. (1897) и др. В нач. 20 в. начал публиковать небольшие сб-ки пьес для фп.; соч. лаконичные, необычные по форме, без претензий на красивость, с экстравагантными названиями: «Три пьесы в форме груши» (1903), «В лошадиной шкуре» (1911), «Автоматические описания» (1913), «Сушёные эмбрионы» (1913). К этому периоду относится также ряд эффектных мелодичных песенок-вальсов, быстро завоевавших популярность. В 1915 С. сблизился с поэтом, драматургом и муз. критиком Ж. Кокто, к-рый предложил ему в содружестве с П. Пикассо написать балет для труппы С. П. Дягилева. Премьера балета С. «Парад» состоялась 18 мая 1917 (дир.— Э. Ансерме). Необычность звучания (в музыке слышались автомобильные сирены, стрекот пишущей машинки, гул пропеллеров и др. шумы), абстрактные геометрич. формы костюмов привели в негодование публику, вызвав шумный скандал и ярые нападки критиков. В декоративной музыке «Парада» С. воссоздал дух мюзик-холла, интонации и ритмы бытовых уличных мелодий. Муз. язык лучшего соч. С.—симф. драмы с пением «Сократ» (1918; написана на текст подлинных диалогов Платона) — отличается ясностью, сдержанностью, даже суровостью, свободен от внешних эффектов; это соч. является полной противоположностью «Параду». Мн. молодые франц. композиторы восторженно приняли произв. С. Образовавшаяся в 1920 «*Шестёрка*» испытала сильное воздействие С., к-рый стал её духовным «гидом».



С. часто называли «человеком противоречий». Способный на самые неожиданные поступки, он и в творч. декларациях не раз изменял свои взгляды на прямо противоположные. Активно выступая против слепого подражания Р. Вагнеру, за развитие франц. нац. иск-ва, поддерживая импрессионизм, С. столь же рьяно нападал на его эпигонов, противопоставляя импрессионизму чёткость, простоту, строгость линеарного письма. Закончив философско-драм. сцены «Сократ», С. вдруг стал проводить в жизнь идею «меблировочной музыки» («musique d'ameublement»), представляющей собой как бы звуковой фон повседневной жизни. «С.— самый изменчивый человек на свете. Кто знает, сколько раз он менял свои эстетические и моральные принципы»,— пишет П. Ландорми.

С. долгое время жил в Аркёе, последние годы жизни провёл в уединении. Он порвал всякие отношения с «Шестёркой», собрав вокруг себя в 20-е гг. новую группу молодых композиторов, получившую наименование *Аркёйская школа.*

Соч.: муз.-драм. сцены — Сократ (для 4 сопрано и камерного орк., 1918, зал Шатле, Париж; там же в 1961, в исп. труппы Зап.-берлинского оперного т-ра); балеты, в т. ч. Успуд (Uspud, 1892), Парад (Parade, 1917, Париж), Эксцентрическая красавица (La Belle excentrique, 1920), Меркурий (1924, Париж; декорации П. Пикассо), Перерыв (Relâche, 1924, там же), Джек в стойле (Jack in the box, музыка к пантомиме, 1899; сохранилась в фп. варианте, оркестрована Д. Мийо в 1929, исп. балетной труппой Дягилева в 1936); оперетты, в т. ч. Женевьева Брабантская (опера-миниатюра для марионеток, 1899, пост. 1926, Париж), Ловушка (Плот) Медузы (La piège de Méduse; либр. С., 1921, Париж); для орк. — В лошадиной шкуре (En habit de cheval, 2 хорала и 2 фуги, 1911; сохранился фп. вариант), Пять гримас для Сна в летнюю ночь (Cinq grimaces pour le Songe d'une nuit d'été, 1914), Три маленькие пьесы в оправе для малого орк. (Trois petites pièces montées, 1919), для фп., в т. ч. 3 сарабанды (1887), 3 Гимнопедии (1887), 3 Гноссиенны (1890), 4 прелюдии (1893), Настоящие вялые прелюдии (Véritables préludes flasques, 1912), Спорт и развлечения (Sports et divertissements, 1914, цикл миниатюр), 5 ноктюрнов (1919) и др., Пастораль, хорал и фуга; для фп. дуэта — Неприятные заметки (Aperçus désagreables, 1808—1812); Вещи, увиденные справа и слева (без очков) (Choses vues à droit et à gauche, 1912) для скр. и фп.; Поэмы любви (Poèmes d'amour, для голоса и фп., 1914), Месса бедняков (Messe des pauvres, для хора с органом, 1895); романсы, в т. ч. посв. Дебюсси — Элегия; песни.

Лит. соч.: Mémoires d'un amnésique, P., 1912 (Bulletin «SIM»); Propos à propos, Liège, 1954.

Лит.: Розеншильд К., Молодой Дебюсси и его современники, М., 1963, с. 44—70; Шнеерсон Г., Французская музыка XX века, М., 1964, [2] 1970; Филенко Г., Э. Сати, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 5, Л., 1967, с. 100—41; Roberts W. W., The problem of Erik Satie, «ML», 1923, v. 4; Koechlin Ch., A la mémoire d'Erik Satie, «Journal des Débates», 1926, 16 mai; Templier P. D., Erik Satie, P., 1932; Lambert C., Erik Satie and his «musique d'ameublement», в его кн.: «Music ho!», L., 1934; Mellers W. H., Erik Satie and the «Problem» of contemporary music, «ML», 1942, v. 23; Landormy P., La musique française après Debussy, P., 1943, p. 54; Meyers R., The strange case of Erik Satie, «Musical times», 1945, July; Cocteau J., Erik Satie, Liège, 1957; Shattuck R., The banquet years, N. Y., 1958; Combarieu J. et Dumesnil R., Histoire de la musique. Dès origines à la mort de Beethoven, t. 4, P., 1958 (с небольшими сокр. глава в рус. пер.— Дюмениль Р., Современник Дебюсси, «СМ», 1966, № 10); Wehmeyer G., Erik Satie, Regensburg, 1974; его же, Satie und Werden der Multimedia-Idee, «ÖMz», 1975, H. 8; Wilkins N., The writings of Erik Satie: miscellaneous fragments, «ML», 1975, v. 56, № 3—4. *И. А. Медведева.*

САТЯ́Н Ашот Мовсесович [5(18) I 1906, г. Мары—30 IX 1958, Ереван]— сов. композитор и дирижёр. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1947). В 1921—26 музыкант, затем капельмейстер воен. оркестра. В 1926—30 учился в муз. студии при Доме арм. иск-ва в Баку. С 1930 жил в Ереване, где окончил (в 1936) консерваторию по классам композиции (занимался у А. Л. Степаняна, затем у С. В. Бархударяна) и дирижирования (у К. С. Сараджева). В 1930—39 зав. муз. частью и дирижёр Т-ра им. Г. Сундукяна. В 1939—47 зав. муз. частью студии «Арменкино». В 1948—52 пред. СК Армении. Самобытный стиль С. формировался в жанре песни, на основе развития композиц. особенностей арм. нар. (гл. обр. городской и ашугской) музыки. Среди его сочинений — струнный квартет (1936), вок.-симф. циклы «Песни Араратской долины» (1950; Гос. пр. СССР, 1952) и «Песни гор» (1958), симф. картина «В горах Зангезура» (1952), марши для дух. оркестра (в т. ч. «Марш дивизии Закияна», 1946), многочисл. песни и романсы. С. написал музыку к неск. фильмам, в т. ч. «Советская Армения» (пр. на Междунар. кинофестивале в Карлови-Вари, 1951). Творчество С. способствовало развитию массовых жанров арм. сов. музыки.

Брат С. — Арам Мовсесович С. (псевдоним Сатунц) [р. 5(18) II 1913, г. Мары] — композитор. Засл. арт. Арм. ССР (1964). Чл. КПСС с 1941. В 1938—41 учился по классу композиции в Бакинской консерватории, в 1947 окончил Ереванскую консерваторию. Автор муз. комедии «Восточный дантист» (по А. Парониану, 1944, Т-р муз. комедии, Баку), симф. поэмы «Зангезур» и др. симф. произв., песен, романсов, музыки для кино, драм. т-ра.

Издания: Ашот Сатян, Избранные сочинения, т. 1— Песни и романсы, сост. С. М. Саргасян, вступ. ст. Р. А. Атаяна (текст на арм. и рус. яз.), т. 2 — Партитуры, сост. и ред. Э. С. Оганесян, Ер., 1960—62.

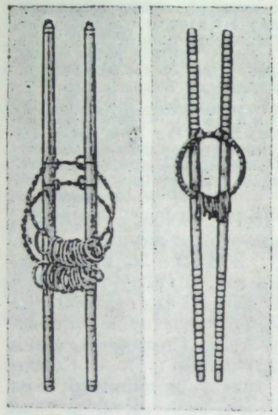
Лит.: Вартанян З. Г., Песни Ашота Сатяна, «СМ», 1950, № 7; Барсамян А., Брутян М., Песня и романс в творчестве армянских советских композиторов, в сб.: Музыка Советской Армении, М., 1960; Ташчян С. С., Ашот Сатян, Ер., 1965 (на арм. яз.). *Р. А. Атаян.*

САУМЕ́ЛЬ РОБРЕ́ДО (Saumell Robredo) Мануэль (1817—1870)— кубин. композитор. Один из основоположников нац. направления в проф. *кубинской музыке*; он первый обратился к нац. муз. фольклору (его называют «отцом кубинской музыки»). Автор многочисл. *контрдансов* (свыше 50) для фп., в к-рых претворены

характерные ритмич. и интонац. элементы всех разновидностей нар. кубин. контрданса (данса, хабанера, кларе, криолья и др.); на его основе С. Р. создал оригинальные инстр. фп. пьесы разных жанров — прелюдии, экспромты, юморески, элегии, песни без слов. Мн. найденные им ритмомелодич. формулы позднее получили распространение в нар. и проф. нац. музыке (его контрдансы — предшественники данс И. Сервантеса Кавангара). Среди др. соч.— Ave Maria для голоса с оркестром, «Молитва» для сопрано и органа, «Идиллия» для скрипки с фп.

Лит.: Carpentier A., La música en Cuba, Méx., [1946]; (рус. пер. Карпентьер А., Музыка Кубы, М., 1962); Пичугин П., Краткий очерк истории кубинской музыки, в сб.: Музыкальная культура стран Латинской Америки, М., 1974. *П. А. Ахундов.*

САФАЙЛЬ, сапай, сабай,— узб. и тадж. самозвучащий нар. инструмент. Род погремушки. Состоит из 2 деревянных стержней (длиной ок. 400 *мм*), на каждом из к-рых свободно укреплены по 1—2 проволочных обруча большого диаметра с нанизанными на каждый обруч бряцающими колечками. Звенящий звук возникает при ритмич. сотрясении древков или при ударе о древко большим пальцем и при ударах самих древков о плечо исполнителя с одноврем. движением руки вперёд. Странствующие фокусники, певцы, дервиши, дрессировщики животных (коз, медведей, обезьян) исполняли на С. *усули*. В 20 в. применяется редко — только в узбекском оркестре народных инструментов (наравне с *кайраком*). С. известен у китайцев под названием сабаи.



Лит.: Кароматов Ф., Узбекская инструментальная музыка, Таш., 1972, с. 49—51.

САФИ-АД-ДИН Абдаль-Мумин (Сафи-ад-дин Урмави, Сафи-ад-дин Абдала ибн аль-Урмави) (ок. 1230, Урмия, ныне Резайе, Иран— 1294, Багдад)— ср.-век. муз. теоретик. Писал на араб. языке. Жил в Багдаде, преподавал. Его труды подытожили многовековые достижения араб. муз. теории, а также др.-греч. и персидской муз. науки. Среди работ С. выделяются «Шарафийский трактат об основах композиции» («Рисалат аш-Шарафийя филь нисаб ат-тамфия»), «Книга о музыкальных модусах» («Китаб аль-адвар»), трактаты о звукорядах, просодии. Создатель новой муз. системы, С. охарактеризовал 12 основных диатонич. 7-ступенных ладов-макамов (входивших в 84-ладовую систему, основанную на соединении 7 видов тетрахорда с 12 видами пентахорда) и 6 второстепенных ладов (см. *Арабская музыка*). С.— первый араб. композитор, оставивший нотированные записи (с помощью букв и цифр; нотный алфавит включал 35 букв в соответствии с положением пальцев на грифе уда). С. был выдающимся исполнителем на струн. инструментах. Он изобрёл басовую разновидность уда — мучни и струн. щипковый инструмент типа арфы — нузгу.

Лит.: Кузнецов К. А., Арабская музыка, в сб.: Очерки по истории и теории музыки, [т.] 2 — Западноевропейская музыка, Л., 1940, с. 273; Штейнпресс Б. С., Популярный очерк истории музыки до XIX века, М., 1963, с. 64, 68, 434; Farmer H. G., A history of Arabian music to the XIIIth century, L., 1929, ² 1967. *Л. Б. Римский.*

САФО́НОВ Василий Ильич [25 I (6 II) 1852, станица Ицюрская Терской обл.—27 II 1918, Кисловодск]— рус. пианист, педагог, дирижёр, муз.-обществ. деятель. Получил образование в Петерб. Александровском лицее; в ученич. годы брал уроки фп. игры у А. И. Виллуана, затем у Т. (Ф. О.) Лешетицкого, теорию музыки изучал под рук. К. К. Зике в Петербурге. В 1878—80 учился в Петерб. консерватории (окончил с золотой медалью) у Л. Брассена (фп.) и у Н. И. Зарембы (муз.-теоретич. предметы, композиция), одноврем. преподавал музыку в Александровском лицее, где создал хор. По окончании консерватории вёл пианистич. и муз.-педагогич. деятельность. В 1880—85 преподавал фп. игру в Петерб. консерватории, концертировал в городах России, Германии, Австрии (1880—84), выступал гл. обр. в ансамблях с виолончелистами К. Ю. Давыдовым (до 1890) и А. В. Вержбиловичем, скрипачом Л. С. Ауэром, аккомпанировал также певцам (И. В. Тартакову и др.). В 1885—1905 профессор по классу фп. Моск. консерватории (приглашён по рекомендации П. И. Чайковского), в 1889—1905 также её директор (преемник С. И. Танеева). Одноврем. в 1889—1905 был постоянным дирижёром симф. концертов Моск. отделения РМО (дирижёрским иск-вом овладел самостоятельно). С 1905 до конца жизни С. занимался только дирижёрской деятельностью, много гастролировал в рус. провинции, а также в Москве, с 1892— в Петербурге, но гл. обр. за рубежом, в т. ч. в США; в 1906—09 был гл. дирижёром Нью-Йоркского филармонич. оркестра и одноврем. директором Нац. консерватории в Нью-Йорке.



Как пианист С. отличался тонкостью художеств. интерпретации, высокой звуковой культурой, изящной законченностью исп. и мягкостью тона. Исполнит. принципы С., утверждавшиеся им в педагогич. практике, опирались на традиции рус. фп. школы, основоположниками к-рой были А. Г. и Н. Г. Рубинштейны. Руководя в течение 20 лет фп. классом Моск. консерватории, он выработал свои методы фп. игры, творчески обобщил лучшие черты петерб. и моск. фп. школ. Один из выдающихся педагогов своего времени, С. при обучении использовал обширный репертуар, уделял особое внимание развитию муз. мышления, мастерству звукоизвлечения; совершенствуя все элементы фп. техники, в то же время считал основным передачу художеств. замысла композитора; проявлял тонкий художеств. вкус в подборе репертуара учащихся — наряду с зап.-европ. классикой знакомил их с совр. рус. фп. музыкой. С. завоевал известность как методист; свой опыт обобщил в теоретич. работе «Новая формула» (издана в Лондоне, 1915)— это пособие, посв. вопросам техники фп. игры, получило высокую оценку совр. пианистов (И. Гофмана и др.) и сохранило значение в совр. педагогич. практике. Среди учеников С.— пианисты и фп. педагоги, в т. ч. А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, Л. В. Николаев, Е. А. Бекман-Щербина, И. А. Левин, Р. Я. Левина, Елена Ф. Гнесина, М. Н. Мейчик, А. Ф. Гедике, В. Ю. Зограф-Плаксина, Ю. Д. Исерлис, М. Л. Пресман, Ф. Ф. Кенеман, Э. К. Розенов. С. возглавлял также класс камерного ансамбля и в качестве его руководителя оказал воздействие на пианистов, учившихся в Моск. консерватории и у др. педагогов, в т. ч. А. Б. Гольденвейзера, К. Н. Игумнова. В своей дирижёрской деятельности С. развивал традиции Н. Г. Рубинштейна. Был активным организатором юбилейных симф. концертов, посв. М. И. Глинке, А. С. Пушкину, Ф. Шуберту и др. Работа С. в качестве руководителя симф. концертов Москвы сыграла важную роль в её муз. жизни, ставшей в 1900-е годы особенно интенсивной. С. возобновил т. н. общедоступные концерты; под упр. С. состоялось ок. 200 симф. собраний. Был

видным интерпретатором симфоний Л. Бетховена, одним из лучших исполнителей симф. произв. П. И. Чайковского, а также А. К. Глазунова. Велика роль С. в пропаганде и утверждении в орк. репертуаре новых произв. молодых композиторов, в т. ч. воспитанников Моск. консерватории, в особенности Скрябина (был первым исполнителем его симф. музыки за рубежом), А. Т. Гречанинова, Р. М. Глиэра, С. Н. Василенко, А. Ф. Гедике. Обладая огромной волей, выразительной и отточенной мануальной техникой (ввёл в совр. муз. практику дирижирование без дирижёрской палочки), С. как дирижёр добивался раскрытия целостной концепции крупного произв., полноты воплощения авторского замысла. За 15 лет руководства конц. жизнью Москвы С. привлёк мн. известных заруб. гастролёров; среди них — дирижёры Ф. Вейнгартнер, Ш. Ламурё, А. Никиш, Г. Рихтер и др.; певцы А. Барби, М. Петрини, Е. Удэн; пианисты Ф. Бузони, Э. Зауэр, С. Ментер, И. Падеревский. Постоянно приглашал в Москву лучших артистов Петербурга.

Своей деятельностью в качестве председателя Моск. отделения РМО и директора консерватории С. внёс большой вклад в рус. муз. культуру. Он активно содействовал развитию этих учреждений; благодаря его инициативе построено существующее ныне здание консерватории с Большим залом. Количество учащихся в годы работы С. на посту её директора возросло почти вдвое. С. привлёк к преподаванию мн. талантливых молодых музыкантов — А. Н. Скрябина, М. М. Ипполитова-Иванова, А. Н. Корещенко, К. Н. Игумнова и др. С. впервые осуществил гастроли учащихся в др. городах России (в 1901—02 студенч. оркестр много выступал в общедоступных и др. концертах). Однако в руководстве С. консерваторией были и отрицательные моменты. Его установка на конц.-исполнит. направление уч. работы и недооценка др. сторон воспитания исполнителя снижали общую муз.-теоретич. подготовку учащихся. Стремление С. к единоличному управлению, недооценка роли художеств. совета (ранее коллегиальное начало было весьма важным в руководстве консерваторией) вызывали недовольство педагогов и привели к ряду конфликтов. Позиция, занятая С. в 1905 по отношению к требованиям революц. студенчества, вызвала протест со стороны учащихся и передовой части педагогов; в связи с этим С. был вынужден в том же году оставить консерваторию.

Лит.: Курбатов М., Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано, М., 1899; Отчёт по постройке и торжественному открытию здания Московской консерватории, М., 1905; Энгель Ю., А. Н. Скрябин. Биографический очерк, гл. 3 — Консерватория (1882—92), «Музыкальный современник», 1916, № 4—5, с. 25—32; Шор Д. С., Учитель Гнесиных. [Несколько слов к характеристике В. И. Сафонова], в кн.: За тридцать лет, М., 1925; Ипполитов-Иванов М., 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, М., 1934; Александр Николаевич Скрябин. Сб. к 25-летию со дня смерти, М.— Л., 1940; Алексеев А., Русские пианисты, М., 1948, с. 93—95, 263—80; Василенко С. Н., Страницы воспоминаний, М.— Л., 1948; Равичер Я., Василий Ильич Сафонов, М., 1959; Бекман-Щербина Е., Мои воспоминания, М., 1962; Московская консерватория. 1866—1966, М., 1966, с. 177—90, 222—23; Воспоминания о Московской консерватории, М., 1966, с. 142—46, 149—51, 153—158, 186—88, 532—42; Гольденвейзер А. Б., Статьи, материалы, воспоминания, М., 1969. *Л. З. Корабельникова.*

САХНО́ВСКИЙ Юрий Сергеевич [13 (25) IX 1866, с. Городище, ныне Московской обл.—2 IV 1930, Москва]— сов. композитор, муз. критик и дирижёр. Окончил в 1889 Моск. консерваторию, где занимался у С. И. Танеева (контрапункт и фуга), А. С. Аренского (муз. формы) и М. М. Ипполитова-Иванова (композиция). Со студенческих лет близкий друг С. В. Рахманинова, горячий почитатель его творчества и исполнит. иск-ва. С 1901 вёл муз.-критич. деятельность (газ. «Курьер», «Русские ведомости» и др.). С 1906 чл. дирекции Моск. отделения РМО. Как дирижёр выступал в симф. собраниях РМО с исполнением собств. произв., работал с церк. хорами. После Окт. революции 1917 работал в конц. подотделе Муз. отдела Наркомпроса РСФСР. Большинство произв. С. осталось в рукописи, изданы гл. обр. соч. небольших форм (романсы, хоры и др.). Нек-рые из них, в т. ч. романс «Кузнец» (сл. С. Г. Скитальца), хор. «Ковыль» (сл. И. А. Бунина), часто исполнялись в первые послереволюционные годы. Написал много вок.-хор. произв. на темы сов. действительности. Успехом пользовалась оперетта С. «Людовик... надцатый» (пост. 1928, Москва). Ему принадлежат также опера «Альманзор» (не завершена, исполнялись отрывки, 1907, Москва), кантата «Лесной царь» (1899, сл. В. А. Жуковского), полонез для оркестра (1899), симфония (исп. 1908), камерные инстр. произв., хоры. Среди исполнителей произв. С. был Ф. И. Шаляпин. Как муз. критик пропагандировал рус. музыку. Его содержательные статьи, посв. произв. Н. А. Римского-Корсакова, А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, исполнительскому иск-ву Ф. И. Шаляпина, С. А. Кусевицкого и др., свидетельствуют о тонком художеств. чутье и лит. таланте С. Муз.-критич. работу С. продолжал и в послереволюционные годы. *И. М. Ямпольский.*

САЦ Илья Александрович [18(30) IV 1875, Чернобыль Киевской губ.— 11(24) X 1912, Москва] — рус. композитор. Род. в семье адвоката. С детства увлекался музыкой. В 1891 начал учиться игре на виолончели (в Киеве). Нек-рое время занимался в Киевском муз. уч-ще, в 1897—99 — в Моск. консерватории по классу виолончели (по контрапункту у С. И. Танеева). В 1900 жил за границей (в Швейцарии общался с Г. В. Плехановым, В. Д. Бонч-Бруевичем). По возвращении в Москву подвергся преследованиям полиции. Был вынужден уехать в Иркутск, где в 1900—03 преподавал хор. пение, игру на виолончели, сотрудничал в газ. «Иркутские ведомости». В 1903—07 учился в Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва (на дирижёрском отделении). В 1905 зав. муз. частью «Театра-студии на Поварской». Написанная С. музыка к спектаклю этого т-ра «Смерть Тентажиля» Метерлинка (1905) определила его дальнейший творч. путь. С 1906 зав. муз. частью и дирижёр МХТ; сотрудничал с К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким. Здесь наиболее полно раскрылось его дарование театр. композитора. Писал музыку и для спектаклей Малого т-ра, Драм. т-ра В. Ф. Комиссаржевской, т-ра «Кривое зеркало» и др. Увлекался также оперой. В 1905 осн. «Кружок художеств. исканий», ставивший целью реформу оперных спектаклей. Уделял большое внимание нар. музыке. Организовал кружок «Музыка народов» (1905), цикл этнографич. концертов (собирая для них материал, ездил по рус. деревням, побывал на Украине, в Ср. Азии; привёз в Москву нар. певцов, музыкантов).

Талантливый театр. композитор, С. своей музыкой способствовал раскрытию идейного замысла спектакля, усиливая и обостряя характерность образов и ситуаций. Особой популярностью пользуется музыка С. к пьесе-сказке М. Метерлинка «Синяя птица» (1908, МХТ). Среди др. соч. С.— музыка к трагедии У. Шекспира «Гамлет» (1911), к драмам Л. Н. Андреева «Жизнь Человека» (1907) и «Анатэма» (1909), к лирич. драме С. С. Юшкевича «Miserere» (1910), к пьесам К. Гамсуна «Драма жизни» (1907) и «У жизни в лапах» (1911). Автор опер-пародий (на собств. либр.), высмеивающих рутину («Не хвались, идучи на рать», «Месть любви, или Кольцо Гваделупы», «Восточные сладости, или Битва русских с кабардинцами»), орк. и фп. пьес, романсов, песен.

Лит.: Каратыгин [В. Г.], Сац. [Некролог], «Аполлон», 1913, № 1; Илья Сац, М., 1923; Сулержицкий Л. А., Илья Сац в Художественном театре, в кн.: Ежегодник Московского Художественного театра 1943, М., 1945; Станиславский К. С., Собр. соч., т. 1, 7, М., 1954—60; Сац Н. И., Всегда с тобой, М., 1965; её же, Новеллы моей жизни, М.,

1973; Дрейден С., Музыка — революции, 1966, ² 1970; Илья Сац. Из записных книжек. Воспоминания современников, сост. и ред. Н. Сац, М., 1968.

САЦ Наталия Ильинична [р. 14(27) VIII 1903, Иркутск] — советский режиссёр, драматург. Нар. арт. СССР (1975). Кандидат искусствоведения (1962). Дочь И. А. Саца. В 1917 окончила Муз. техникум им. А. Н. Скрябина (Москва), в 1953 — театроведч. ф-т ГИТИСа. Одна из основательниц сов. детского т-ра, инициатор создания первого постоянного т-ра для детей (1918, Детский т-р Моссовета), входила в состав дирекции Гос. т-ра для детей (осн. в 1920), в 1921—37 директор и худ. рук. Моск. т-ра для детей (с 1936 — Центр. детский т-р), в 1944—50 гл. режиссёр первого Казах. т-ра для детей и юношества. С 1964 руководит (директор и гл. режиссёр) созданным по её инициативе первым в мире Муз. т-ром для детей (Москва). Поставила здесь оперы «Морозко» Красева (1965), «Волк и семеро козлят» Коваля (1966), «Три толстяка» Рубина (1967), «Мальчик-великан» Хренникова (1969), «Сёстры» Кабалевского (1970), а также театрализованные концерты «Чайковский» (1966), «Пушкин в музыке» (1972) и др. Осуществила пост. ряда оперных спектаклей на др. сов. оперных сценах и за рубежом: «Фальстаф» (1931, Берлинская гос. опера), «Свадьба Фигаро» (1931, т-р «Колон», Буэнос-Айрес), «Чио-Чио-сан» (1944, Казах. т-р оперы и балета), «Сказка о царе Салтане» (1954, Саратовский т-р оперы и балета), «Три толстяка» (1973, «Комише опер», Берлин).

С первых лет своей деятельности С.— пропагандист муз. иск-ва для детей, новых форм приобщения к музыке юных слушателей. В нач. 20-х гг. организовывала концерты для детей с участием А. Б. Гольденвейзера, М. Н. Мейчика, Н. А. Обуховой, В. В. Барсовой, А. В. Неждановой и др. К работе в детском т-ре привлекала композиторов А. Н. Александрова, Л. А. Половинкина, Д. Б. Кабалевского, Т. Н. Хренникова. По её инициативе С. С. Прокофьев создал муз. сказку «Петя и Волк», к-рая впервые прозвучала со сцены Центр. детского т-ра. Автор пьес и либретто детских опер и балетов, книг и статей по вопросам эстетич. воспитания детей. Гос. пр. СССР (1973).

Соч.: Театр для детей, Л., 1925 (совм. с С. Розановым); Дети приходят в театр, М., 1961; Всегда с тобой, М., 1965; Новеллы моей жизни, М., 1973.

Лит.: Наталия Сац. 10 лет среди детей, [М., 1928]; Хренников Т., Верность призванию, «Известия», 1973, 8 сент.; Без седины в сердце, «Театр», 1973, № 8. *Р. Н. Сац.*

САЯТ-НОВА́ (псевд.; наст. имя и фам.— Арутюн Саядян) (1712, Тбилиси — 1795, там же) — арм. поэт и музыкант. Род. в семье ремесленника. Был придв. певцом груз. царя Ираклия II, однако из-за столкновения со знатью был изгнан из дворца; постригся в монахи. Был зверски убит во время вторжения перс. войск в Тбилиси. Слагал песни на арм., груз. и азерб. яз. Для мелодий этих песен характерен самобытный муз. язык, представляющий собой органичное соединение арм. мелоса с перс., груз. и азерб. ритмоинтонац. элементами. В творчестве С.-Н., выдающегося *ашуга* Закавказья, получили выражение надежды и чаяния демократич. кругов, гор. трудового люда. Обладал красивым голосом, играл на неск. муз. инструментах (любимым была кеманча). Осн. мотив его песен — неразделённая любовь, однако любовь для С.-Н.— источник животворной силы и творч. энергии (воспетая им любовь к княгине Анне стала темой легенд). Сохранилось ок. 30 песен С.-Н. (с его стихами на арм. яз. и музыкой), в т. ч. в устной передаче. Иск-во С.-Н. оказало значит. влияние на развитие культуры Закавказья.

Соч.: Песни. Сост. и ред. М. Агаян и Ш. Тальян, Ер., 1962 (на арм. яз.).

Лит.: Брюсов В., Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков, в кн.: Армянская поэзия в переводах В. Я. Брюсова, Ер., 1955; Тагмизян Н., О мелодиях армянских песен Саят-Новы, «Известия АН Арм. ССР. Общественные науки», 1963, № 10 (на арм. яз.). *Н. Тагмизян.*

СБЫРЧА (Sbârcea) Джордже (р. 23 III 1914, Клуж) — рум. музыковед и композитор. В 1937 окончил Клужскую консерваторию, занимался у Т. Вулпеску, М. Негри (полифония, гармония), Дж. Симониса (история музыки). В 1934—38 и 1953—55 работал в качестве дирижёра и композитора в т-рах Клужа и Бухареста, в 1957—66 науч. сотрудник Ин-та фольклора в Клуже. Автор книг и статей, посв. рум. и зап.-европ. композиторам и исполнителям, работ по фольклору, романсов и песен, музыки для драм. т-ра. Многие его муз. соч. опубликованы под псевд. Клод Романо.

Соч.: Note despre Sabin V. Drăgoi, Cluj, 1940; Traian Grozăvescu, [Cluj], 1957 (совм. с С. Olariu); Dimitrie Popovici-Bayreuth. Artist şi animator, Cluj, [1957] (совм. с С. Olariu); Obiceiuri, cintece şi jocuri magice din comuna topliţa, «Revista de folclor», 1957, № 1—2; Tiberiu Brediceanu în slujba muzicii româneşti, Cluj, 1957, ² Buc., 1967; Giacomo Puccini, [Buc.], 1959, ² 1966; Rossini sau Triumful operei bufe, [Buc.], 1960, ² 1964; Darclée, [Buc., 1961, совм. с J. Hartulari-Darclée] (в рус. пер.— Сбырча Д., Хартулари-Даркле Й., Даркле, Бухарест, 1963); Muza veselă, [Buc.], 1963, ² 1972; Johann Strauss şi imperiul sferic al valsului, [Buc.], 1963; Dimitrie Popovici-Bayreuth, «Cîntăreţul pribeag». 1860—1927, Buc., 1965; Jean Sibelius. Viaţa şi opera, [Buc.], 1965; Mihail Jora. Biografia unui compozitor român din secolul XX, Buc., 1969; Ciocîrlia fără moarte, Buc., 1970; Oraşele muzicii, v. 1—2, Buc., 1971—73; Jazul, o poveste cu negri..., Buc., 1974. *Р. Э. Лейтес.*

СВАН, Свен (Swan) Алфред Джулиус (Альфред Альфредович) (9 X 1890, Петербург — 2 X 1970, Хаверфорд, Пенсильвания) — амер. музыковед и композитор. По национальности англичанин. В 1908—11 учился в Оксфорде. В 1911—13 занимался по композиции в Петерб. консерватории. После службы в амер. Красном кресте в Сибири (1918—19) уехал в США. В 1921—23 преподавал в ун-те в Виргинии. С 1926 преподаватель, в 1948—58 профессор колледжа в Суортморе и Хаверфорде. Был исследователем рус. музыки, активным пропагандистом рус. муз. иск-ва, выступал с публич. лекциями в Зап. Европе и США. Автор работ о древней культовой музыке в России, статей о рус. музыке и творчестве рус. композиторов. Близкий друг С. В. Рахманинова и Н. К. Метнера, С. опубликовал о них воспоминания. Ему принадлежат переводы на англ. язык кн. «Русская музыка от начала 19 столетия» Асафьева (1953) и «Муза и мода» Метнера (1951). Среди муз. произв.— 4 фп. сонаты (1932—46), 2 сонаты для скрипки и фп. (1913, 1948), трио для флейты, кларнета и фп. (1932), песни. Издал сб-ки: «Песни из многих стран» («Songs from many lands», 1923), «Собрание русских песен» («Recueil de chansons russes», 1936), «Литургическое пение восточной церкви» («Liturgical chants of the eastern church», 1956) и др.

Соч.: Scriabin, L., 1923 ² N. Y., 1969; The znamenny chant of the russian church, «MQ», 1940, v. 26, april, july, oct.; The music Director's guide to musical literature, for voices and instruments, N. Y., 1941; The nature of the Russian folk-song, «MQ», 1943, v. 29, № 4; Rachmaninoff. Personal reminiscences, там же, 1944, v. 30, № 1 (рус. пер. — Суан А. и Е., Воспоминания о Рахманинове, в кн.: Советская музыка. Сб. ст. 4, М.—Л., 1945); Russian liturgical music and its relation to 20 century ideals, «ML», 1958, v. 39; Die russische Musik in 17. Jahrhundert, «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», 1964, Bd 12; О способах гармонизации знаменного распева, в сб.: Anfänge der slavischen Musik, Brat., 1966; Leben N. Medtners, в кн.: Musik des Ostens, [Bd 4], Kassel, 1967; Из воспоминаний о Н. К. Метнере, «СМ», 1972, № 7; Russian music and its sources in chant and folk-song, N. Y., 1973. *И. М. Ямпольский.*

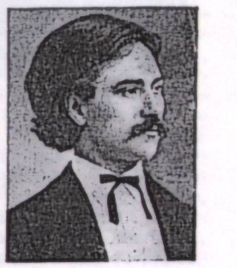
СВЕ́ЛИНК (Sweelinck, Swelink) Ян Питерсзон (1562, Девентер — 16 X 1621, Амстердам) — нидерл. композитор и органист. Начальное муз. образование получил под рук. отца, Питера Свибертсзона С. (ум. в 1573), церк. органиста, и Я. В. Лосси, гарлемского гор. флейтиста. По мнению нек-рых историков музыки (М. Зейферт, М. Букофцер), С. занимался у Дж. Царлино в Венеции, др. исследователи (Г. Риз, В. О. Берков) считают это недоказанным. С 1580 С.— органист Старой церкви (Oude Kerk) в Амстердаме (в 1564—73 здесь же служил его отец, в 1591—1652 сын — Дирк С.). Принимал участие в муз. жизни города в качестве чл. Объединения музыкантов



и любителей музыки Амстердама. С. называют «последним великим нидерландцем», он был основоположником крупной орг. школы, воспитал мн. органистов и композиторов Сев. Германии (С. Шейдт, М. Преториус, Г. Шейдеман, М. Шильдт), получив известность за пределами Нидерландов. Развивая традиции *нидерландской школы*, С. воспринял также достижения современных ему итал. и англ. полифонистов, сочетая в своих соч. характерные черты инстр. форм *венецианской школы* с фигурационной техникой англ. вёрджинелистов (см. *Английская музыка*). В орг. произв. С.—ричеркарах, фантазиях, каприччио, токкатах, а также в обработках хоралов, песен и танцев — отразилось его виртуозное, богатое красками исполнит. мастерство (особенно в фантазиях — Хроматической и «в манере эхо»). Ричеркары, фантазии и каприччио нередко сходны по строению; для них характерна слити -вариационная форма, состоящая из неск. крупных частей, следующих друг за другом с нарастанием ритмич. активности; тема варьируется путём ритмич. изменений, обращений и стреттных вступлений; использование в экспозиции кварто-квинтовых имитаций подготавливало форму фуги. Токкаты написаны в более свободном, импровизац. стиле. Принципы вариационной обработки хоралов С. получили дальнейшее развитие в творчестве нем. учеников С. и были продолжены И. С. Бахом. В вариациях на светские темы нем., франц., англ. и др. композиторов того времени, в т. ч. на темы Дж. Дауленда и П. Филипса, возможно, предназначенных для клавира, особенно сказывается влияние англ. вёрджинелистов, ощутимое и в мелодико-гармонич. развитии, и в отд. технич. приёмах; наряду с имитационно-полифонич. построениями имеются и разделы гомофонно-гармонич. склада. При жизни С. были изданы лишь его вок. соч.— сб. шансон («Chansons», 1584, для 5 голосов), песни на франц. и итал. стихи («Rimes françoises et italiennes», 1612, для 2—4 голосов), «Псалмы Давида» («Pseaumes de David», на франц. пер. К. Маро и Т. Беза, 1604, для 4—8 голосов; переиздавались в 1613, 1614, 1621). «Священные песнопения» («Cantiones sacrae», 1619, для 5 голосов) — единств. хор. соч., в к-ром имеется инстр. партия basso continuo; все др. хор. произв. С. написаны в типичном для вок. музыки Возрождения стиле a cappella. С. принадлежит трактат о правилах композиции, осн. на теоретич. положениях Дж. Царлино. Издано собр. соч. С. (10 тт., Лейпциг, 1894—1901), выходит в Амстердаме полное собр. соч. (с 1957, «Opera omnia», тт. 1—10; до 1975 изданы 4 тт.).

Лит.: Кузнецов К., Музыкально-исторические портреты, М., 1937, с. 5—26; Ливанова Т., История западноевропейской музыки до 1789 г., М.— Л., 1940, с. 304—05; Грубер Р., Всеобщая история музыки, ч. 1, М., 1956, ²1965, с. 333; Друскин М., Клавирная музыка... XVI — XVIII веков, Л., 1960, с. 133—37; Протопопов Вл., История полифонии в её важнейших явлениях..., М., 1965, с. 49; его же, Ричеркар и канцона в XVI — XVII веках и их эволюция, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972, с. 22—23; Берков В., Хроматическая фантазия Я. Свелинка. Из истории гармонии, М., 1972; Розеншильд К., История зарубежной музыки, ² вып. 1, М., 1973; Seiffert M., J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler, B., 1891 (Diss.); его же, Geschichte der Klaviermusik, Bd 1, Lpz., 1899; Sigtenhorst Meyer B. van den, J. P. Sweelinck, en zijn instrumentale muziek, Den Haag, 1934, ²1946; его же, De vocale muziek van J. P. Sweelinck, Den Haag, 1948; Bukofzer M., Music in the Baroque era, N. Y., 1947; Reese G., Music in the Renaissance, N. Y., 1954; Tusler R., The organ music of Jan Pieterszoon Sweelinck, [v. 1—2], Bilthoven, 1958; Breig W., Der Umfang des choralgebundenen Orgelwerks von Jan Pieterszoon Sweelinck, «AfMw», 1960, Jahrg. 17, № 4; Wouters J., J. P. Sweelinck, «Der Orpheus von Amsterdam», «Musica», 1961, Jahrg. 15, № 5/6; Apel W., Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel, 1967; Curtis A., Sweelinck's keyboard music, L., 1969; Noske F. R., Forma formans... instrumentale muziek von J. P. Sweelinck, Amst., 1969. *Т. Н. Дубравская.*

СВЕ́НСЕН, Свендсен (Svendsen) Юхан (Йохан) Северин (30 IX 1840, Осло — 14 VI 1911, Копенгаген) — норв. композитор и дирижёр. Начальное муз. образование получил под рук. отца — дирижёра воен. оркестра. Играл на скрипке, флейте, кларнете; сочинял музыку с детских лет. С 12 лет играл на кларнете в воен. оркестре, затем на скрипке в театр. оркестре в Осло. Одноврем. брал уроки теории музыки и композиции у К. Арнольда. В 1862 концертировал как скрипач в Швеции, Дании, Германии. В 1864—67 учился в Лейпцигской консерватории у Ф. Давида (скрипка), К. Рейнеке, М. Гауптмана и Э. Ф. Рихтера (композиция). Из-за болезни руки прекратил сольные выступления, посвятив себя гл. обр. композиции и дирижёрскому иск-ву. Дебютировал как дирижёр в Осло в авторском концерте (исполнил 1-ю симфонию) в 1867. В 1868—70 играл в театр. оркестрах в Париже, в 1871—1872 концертмейстер оркестра муз. об-ва «Евтерпа» в Лейпциге. В 1872—77 и 1880—83 возглавлял в Осло конц. организацию — «Муз. об-во Кристиании» (до 1874 совм. с Э. Григом; ныне Филармонич. об-во); дирижировал концертами об-ва. Выдающийся дирижёр, С. выступал в Германии (1877—80), Австрии, Англии, России, США, был главным дирижёром Корол. т-ра в Копенгагене (1883—1908). С. — крупнейший норв. симфонист, один из основоположников нац. композиторской школы. Испытав значит. влияние нем. муз. романтизма, С., однако, подобно Григу, стремился воплотить в своих соч. (преим. крупных форм) нац. образы и опирался на норв. муз. фольклор. Автор первых норв. симфоний и симф. рапсодий на нар. темы. Его орк. соч. отличаются яркостью и сочностью колорита.



Соч.: для орк.— 2 симфонии (1867, 1876), 4 Норвежские рапсодии (1877—1878), увертюра Сигурд Злой (Sigurd Slembe; к драме Б. Бьёрнсона, 1871), пьеса Карнавал в Париже (Karneval in Paris, 1872), Легенда Зорахайда (Zoraïde, 1874), Праздничный полонез (Festpolonaise, 1873), пьеса Карнавал норвежских артистов (Norsk kunstnerkarneval, 1874), фантазия Ромео и Джульетта (1876); для инструмента с орк.— 2 концерта: для скр. (1869), влч. (1881), Романс для скр. (1881); камерно-инстр. ансамбли (струн.)— квартет (1865), квинтет (1867), октет (1866); хоры (муж.) — К Шпеции (Til Sverige), Вечерние голоса (Aftenrøster); романсы и песни для голоса с фп. (1880).

Лит.: Lange K., Östvedt A., Norwegian music, L. [1958], ²1971 (рус. пер.— Ланге К., Эствед А., Норвежская музыка, М., 1967); Grönvold A., Norske musikere, I, 1883; Schjelderup G., Sandvik O. M., Norges musikhistorie, Bd 1—2, Oslo, 1920; Gurvin O., Johan Svendsen, Oslo, 1940; Ravn O., Johan Svendsen, Oslo, 1944. *О. Е. Левашёва.*

СВЕРДЛО́ВСК (до 1924 — Екатеринбург) — центр Свердловской обл. РСФСР, один из крупнейших промышленных и культурных городов Сов. Союза. 1187 тыс. жит. (на 1 янв. 1977). Муз. жизнь С. на протяжении более столетия со дня основания города (1723) сводилась к нар., церк. и школьному пению, бытовому музицированию в домах меломанов из среды промышленников, чиновников и интеллигенции; нек-рые крупные заводчики имели небольшие крепостные театр. труппы, оркестры, хоры. Существовали и «казённые» заводские оркестры. В 1843—57 в городе выступала известная в провинции труппа антрепренёра П. А. Соколова, для к-рой в 1847 было построено спец. каменное здание — Гор. т-р (на 800 мест); это был первый проф.



Здание Свердловского театра оперы и балета им. А. В. Луначарского.

т-р в С., на его сцене шли драмы, оперы, трагедии, комедии, водевили (в 1850-е гг. в труппе — ок. 30 актёров, в оркестре — 12 музыкантов). Были пост. оперы — «Аскольдова могила» Верстовского, «Сомнамбула» Беллини, «Семирамида» Россини и др. С 1857 т-р переходил от одного антрепренёра к другому, отдававшим предпочтение оперетте, водевилю. В сезоне 1879/80 в С. с успехом выступала оперная труппа П. М. Медведева (дир. У. И. Авранек), в 1898/99 играла оперная труппа Н. М. Шампаньера, в сезоне 1900/01 — Н. А. Корсакова.

В нач. 20 в. выступления оперных трупп в С. чередовались с драматическими спектаклями, с 1907 стали ежегодно проводиться полные оперные сезоны —антрепризы А. А. Левицкого (1907—09), А. Я. Альтшулера (1909—11), И. П. Палиева (1915/16; в нек-рых сезонах Палиев дирижировал и ранее, сыграл значит. роль в повышении художеств. уровня спектаклей). В 1912 в новом театр. здании (зрит. зал на 1200 мест) был открыт гор. оперный т-р — Опера екатеринбургской театр. дирекции. Хор и оркестр труппы были сформированы из местных музыкантов. Уже в 1915 т-р был снова передан частной антрепризе.

В развивавшемся промышленном городе в кругах интеллигенции устраивались домашние муз. вечера, клубные спектакли, благотворит. концерты. Силами любителей и профессионалов-музыкантов в кон. 1870-х гг. был создан (официально утверждён в 1881) Екатеринбургский муз. кружок, к-рый долгое время находился в центре муз. жизни города. Среди его деятелей — певцы С. В. Гилев и П. Ф. Давыдов, муз. критик Г. А. Свечин (в 1891 в кружок входило 177 чл.). При кружке существовали оркестр и хор; устраивались камерные и симф. концерты, ставились отрывки из опер и оперы целиком. С 1887 в городе проводились систематич. камерные собрания (организаторы — В. С. Цветиков и П. П. Баснин; исполнители — члены муз. кружка). С 1900 спектакли и концерты кружка проводились в конц. зале, построенном меценатом И. З. Маклецким. Здесь выступали отечеств. и иностр. исполнители — певицы Д. М. Леонова, А. Фострём, флейтист и дирижёр А. Тершак и др. С нач. 20 в. концерты гастролёров участились (Л. С. Ауэр, А. Д. Вяльцева, И. Гофман, М. И. Долина, Н. В. Плевицкая, Л. В. Собинов, И. В. Тартаков, Н. Н. Фигнер и др.), выступал «Мекленбургский квартет». Концерты устраивались в клубах Благородного и Обществ. собраний (с 1906 и симф. концерты), Коммерческого собрания (с 1910), в Харитоновском и Клубном садах, в частном т-ре бр. Казанцевых, нередко с участием клубных и театр. оркестров, иногда с хорами (хоры имелись при Кафедральном и Екатерининском соборах, Вознесенской церкви и др.). Частыми стали хор. концерты — духовные и светские. В 1908 муз. кружок провёл цикл *Исторических концертов* (исполнялась гл. обр. камерная музыка). С появлением в 1912 в С. отделения РМО муз. жизнь города заметно оживилась (конц. сезоны, проф. муз. образование). Летом 1915 состоялось 13 симф. концертов под упр. И. В. Липаева.

Преподавание музыки в С. было частным; в кон. 1880-х гг. открылась первая муз. школа В. С. Цветикова (классы фп., виолончели, контрабаса, теории музыки), позднее существовала муз. школа П. Н. Фоминой и неск. др. частных школ. С 1890-х гг. по инициативе А. Д. Городцова ежегодно проводились занятия на певч. курсах Попечительства о нар. трезвости. В 1899 учитель пения В. С. Узких организовал бесплатный народно-певческий класс. В 1911 муз. кружок открыл бесплатные классы хор. пения (рук. А. В. Попов). В 1912 при РМО были созданы муз. классы (директор В. С. Цветиков), преобразованные в 1916 в Муз. уч-ще.

Широкие возможности для развития муз. жизни города открылись после Великой Окт. социалистич. революции. В 1917 большое значение приобрели клубная муз. работа и выступления артистов на митингах и собраниях. Нек-рое время продолжалась деятельность РМО. В 1919 была сформирована новая труппа оперного т-ра (см. *Свердловский театр оперы и балета*). Коллектив т-ра постоянно пополнялся квалифицированными певцами и музыкантами. Во 2-й пол. 20-х — нач. 30-х гг. в т-ре выступали певцы — Д. Г. Бадридзе, И. С. Козловский, С. Я. Лемешев, Г. С. Пирогов, М. О. Рейзен и др.; спектакли ставили режиссёры — В. А. Лосский, Л. В. Баратов; значит. вклад в муз. культуру города внесли дирижёры — В. В. Бердяев, А. Э. Маргулян, А. В. Павлов-Арбенин, А. М. Пазовский, И. О. Палицын, Л. П. Штейнберг. Основу репертуара т-ра составляли рус. и зап.-европ. оперы и балеты, с 1924 ставятся и произв. сов. композиторов. До сер. 30-х гг. т-р был также организатором конц. жизни города (летние симф. сезоны, концерты театр. абонемента). В 1933 в С. открылся Т-р муз. комедии, вскоре ставший одним из лучших т-ров оперетты в стране (его худ. рук. были Э. А. Высоцкий, Г. И. Кугушев, с 1963 — В. А. Курочкин). Среди первых артистов т-ра — М. К. Биндер, М. Г. Викс, Э. А. Высоцкий, С. А. Дыбчо, П. А. Емельянова, Б. К. Коршители, А. Г. Маренич, А. М. Матковский и др.

С сер. 20-х гг. началось местное радиовещание. Пропаганду классич. музыки вёл камерный ансамбль. В 1936 в С. открылась филармония, в неё вошёл симф. оркестр, созданный в 1934 на базе симф. ансамбля обл. радиокомитета (первый гл. дирижёр — М. И. Паверман). С 1943 в составе филармонии Уральский рус. нар. хор (первый худ. рук. Л. Л. Христиансен). Филармония организует выступления мастеров музыкального и хореографич. иск-ва, творч. коллективов, в т. ч. представителей заруб. стран. В 30—40-е гг. среди самодеят. коллективов выделялись симф. оркестр клуба «Профинтерн» (позднее при Уральском политехнич. ин-те; дирижёр Г. Н. Белоглазов) и хор, существовавший под разл. назв. (рук. С. С. Бендицкий). С кон. 30-х гг. работает Ансамбль песни и пляски Уральского воен. округа. С 1959 в С. существует хор. об-во.

В 1934 в С. основана консерватория (с 1939 — им. М. П. Мусоргского, с 1946 — Уральская; первый директор — М. П. Фролов), в 1976 имелись ф-ты: фп., вок., оркестровый (включая нар. инструменты), хор., историко-теоретический; с 1944 в консерватории существует нац. отделение для бурятов, башкир, якутов и др. Среди основателей кафедр были проф. Е. Е. Егоров (пение), Н. Р. Бакалейников (орк. инструменты), В. Н. Трамбицкий (теория музыки и композиция), А. В. Преображенский (хор. дирижирование), М. И. Паверман (оперно-симф. дирижирование), Е. Г. Блинов (нар. инструменты). В С. работает Муз. уч-ще [с 1921 — муз. школа, с 1922 — муз. техникум (с 1928 им. П. И. Чайковского), с 1936 — Муз. уч-ще им. П. И. Чайковского]. В 1977 в С. было 44 муз. школы, в т. ч. муз. школа-десятилетка при консерватории (с 1943), 12 муз. школ 7-летнего обучения, 8 вечерних и 23 муз. школы с 5-летним обучением; имеется также Муз.-педагогич. уч-ще (с 1947). При многочисл. клубах и домах культуры работают муз. студии, курсы, кружки. В 1935 организован Обл. дом самодеят. иск-ва, преобразованный в 1936 в Обл. дом нар. творчества.

В 1939 создано Свердловское отделение СК РСФСР (оргкомитет с 1932), с 1966 — объединённая Уральская композиторская организация (на 1 янв. 1978 — 37 чл.), при ней Уральское отделение Музфонда СССР.

Лит.: Майбурова Е. В., Музыкальная жизнь Екатеринбурга, в кн.: Из музыкального прошлого. Сб. очерков, [т. 1], ред.-сост. Б. С. Штейнпресс, [М.], 1960; Штейнпресс Б. С., Музыкальная жизнь Свердловска в 1917—1941 гг., там же, [т. 2], М., 1965; О музыке и музыкантах Урала, Свердловск, 1959. *Б. С. Штейнпресс.*

СВЕРДЛОВСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА (Свердловский государственный ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета им. А. В. Луначарского) — один из старейших рус. муз. т-ров, центр муз. культуры Урала. Оперные антрепризы в Свердловске существовали с 1879, с 1907 — ежегодные. В 1912 построено театр. здание (арх. В. Н. Семёнов; зрит. зал на 1200 мест). В 1912—14 т-р находился в ведении гор. театр. дирекции (пред. П. Ф. Давыдов), содержавшей труппу на обществ. средства (дирижёр С. Барбини, режиссёр А. Я. Альтшулер). С 1915 т-р снова передан частной антрепризе. В репертуаре были оперы рус. и зап.-европ. композиторов, в т. ч. «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Чародейка», «Майская ночь», «Демон», «Кармен», «Аида»; «Андре Шенье» Джордано, «Девушка с Запада» Пуччини.

После Окт. революции 1917 была сформирована первая сов. оперная труппа, т-р открылся в 1919 оперой «Фауст». С 1924 стал именоваться Гос. оперным т-ром им. А. В. Луначарского, в 1931 получил совр. назв., с 1966 — звание академического. В 1922 пост. первый балетный спектакль — «Коппелия». С 1924 т-р включает в репертуар произв. сов. композиторов: оперы — «Трильби» Юрасовского (1924), «Орлиный бунт» Пащенко (1926), «Прорыв» Потоцкого (1929), «Декабристы» Золотарёва (1930), «Северный ветер» Книппера (1930), «Тихий Дон» (1936) и «Поднятая целина» (1937) Дзержинского, «Броненосец „Потёмкин“» Чишко (1938), «Емельян Пугачёв» Коваля (1943), «Семья Тараса» (1951), «В бурю» (1952), «Богдан Хмельницкий» Данькевича (1954), «Тропою грома» Магиденко (1959); балеты — «Красный мак» (1928), «Бахчисарайский фонтан» (1938), «Гаянэ» (1943), «Доктор Айболит» Морозова (1948), «Пламя Парижа» (1950); «Берег счастья» Спадавеккиа (1953), «Левша» Б. А. Александрова (1954). Среди пост. классич. репертуара: оперы — «Мазепа» (1922), «Золотой петушок» (1923), «Хованщина» (1924), «Лоэнгрин» (1925), «Садко», «Снегурочка» (обе в 1926), «Валькирия» (1927); «Нерон» Рубинштейна (1927), «Турандот» Пуччини (1928), «Аида», «Борис Годунов» (обе в 1928), «Сказки Гофмана» Оффенбаха (1935), «Самсон и Далила», «Евгений Онегин» (обе в 1937), «Иван Сусанин» (1939), «Опричник» (1940), «Руслан и Людмила» (1942), «Отелло» (1945; Гос. пр. СССР, 1946), «Богема» (1949), «Ромео и Джульетта» (1950); «Симон Бокканегра» Верди (1955, впервые на рус. сцене), «Орлеанская дева» (1957); балеты — «Лебединое озеро» (1931), «Спящая красавица» (1937), «Жизель» (1945), «Раймонда» (1949), «Корсар» (1956). Т-р постоянно обращается к произв. уральских композиторов; пост. ораторию «Поэма об Урале» Фролова (1932), оперы — «Овод» (1929), «Орлёна» (1934, 3-я ред. 1973) и «Гроза» (1943. 2-я ред. 1957) Трамбицкого, «Охоня» Белоглазова (1956), «Половодье» (1962) и «Мальчиш-Кибальчиш» (1969) Кацман, «Товарищ Андрей» Гибалина (1967); балеты — «Каменный цветок» (1944, 3-я ред. 1975) и «Бесприданница» (1958) Фридлендера и др.

К нач. 30-х гг. труппа т-ра окончательно стабилизируется. Развитию т-ра во многом способствовали певцы — Д. С. Аграновский, Я. Х. Вутирас, Ф. С. Мухтарова, Д. Т. Спришевская, А. Н. Ульянов, В. Г. Ухов. В разное время в т-ре выступали: певцы — Д. Г. Бадридзе, М. И. Донец, А. А. Иванов, Ю. С. Кипоренко-Даманский, И. С. Козловский, С. Я. Лемешев, О. А. Петрусенко, Г. С. Пирогов, Н. Н. Середа, а также И. К. Архипова, А. А. Большаков, Ю. А. Гуляев, Б. Т. Штоколов; солисты балета — Н. Ф. Млодзинская, В. А. Преображенский. Муз. руководство т-ром осуществляли дирижёры — В. В. Бердяев, Л. М. Брагинский, А. А. Людмилин, А. Э. Маргулян, А. В. Павлов-Арбенин, А. М. Пазовский, И. П. Палиев, И. О. Палицын, В. И. Пирадов, Н. А. Шкаровский, А. Д. Шморгонер, Л. П. Штейнберг; работали режиссёры — Л. В. Баратов, Н. Н. Боголюбов, И. И. Келлер, В. А. Лосский, С. Д. Масловская; балетмейстеры — П. К. Иоркин, В. А. Кононович, М. Ф. Моисеев, С. Н. Сергеев; художники — А. В. Дубровин, А. И. Константиновский, А. А. Кузьмин, В. А. Людмилин, Б. А. Матрунин.

В 60—70-е гг. т-р уделяет много внимания произв. сов. композиторов, осуществляются также новые пост. классич. репертуара; значительно повышается художеств. уровень спектаклей. Среди пост. этих лет: оперы — «Руслан и Людмила» (1960); «Орлиное племя» Бабаева (1961), «Бравый солдат Швейк» (1962) и «Юкки» (1969) Спадавеккиа, «Заза» Леонкавалло (1962), «Обручение в монастыре» (1963); «Джоконда» Понкьелли (1963), «Укрощение строптивой» (1964), «Хованщина» (1964, в ред. Д. Д. Шостаковича), «Богема» (1965); «Анна Снегина» Холминова, «Дон Жуан» (обе в 1967); «Ромео, Джульетта и тьма» (1967), «Русская женщина» (1970), «Зори здесь тихие» (1975) Молчанова, «Дон Карлос» (1968), «Псковитянка» (1971), «Паяцы», «Данси» (обе в 1972); «Арабелла» Р. Штрауса (1974, впервые в СССР), «Князь Игорь» (1976); балеты — «Янко-музыкант» Юровского (1961), «Пер Гюнт» на музыку Грига (1962), «Жизель», «Дон Кихот» (оба в 1963); «Конёк-Горбунок» Щедрина (1964), «Барышня и хулиган» (1964) и «Ленинградская симфония» (1968) на музыку Шостаковича, «Спартак» (1966); «Антоний и Клеопатра» Лазарева (1970), «Легенда о любви» Меликова (1971), «Сонеты» на музыку Б. Бриттена (1973), «Собор Парижской богоматери» на музыку Пуньи, Глиэра и Василенко (1973), «Коппелия» (1974); «Слуга двух господ» Чулаки (1976).

В труппе т-ра (1977): певцы — нар. арт. РСФСР В. М. Нестягина, засл. арт. РСФСР О. А. Агафонов, М. Г. Васильева, Н. Н. Голышев, Л. А. Громыко, Г. М. Зелюк, Л. Т. Коновалова, Л. Э. Краснопольская, А. С. Шабунно, артисты Т. И. Бобровицкая, А. Р. Бондарец, В. В. Ефимов, А. П. Жилкин, С. В. Зализняк, Н. Т. Иванова, А. И. Кириченко, Н. С. Моисеенко, В. М. Огновенко, Н. М. Паздникова, В. Ю. Писарев, О. С. Плетенко, Э. С. Сафонова, А. В. Северянина и др.; солисты балета — засл. арт. РСФСР Е. Р. Гускина, засл. арт. Чуваш. АССР А. Ф. Фёдоров; педагоги-репетиторы — нар. арт. СССР Н. И. Меновщикова, засл. арт. РСФСР К. Г. Черменская; артисты балета — Л. А. Воробьёва, А. А. Григорьев, Е. Н. Давыдова, Н. А. Ильченко, М. П. Окатова, Н. В. Остапенко, Ю. И. Супрунов и др.; гл. дирижёр — засл. деят. иск-в РСФСР и Тат. АССР К. К. Тихонов, дирижёр — засл. арт. Казах. ССР Е. В. Манаев, гл. режиссёр — нар. арт. РСФСР М. Л. Минский, гл. балетмейстер — М. Н. Лазарева, гл. хормейстер — Н. Г. Попович, гл. художник — нар. худ. РСФСР Н. В. Ситников. Т-р гастролирует во мн. городах Сов.

Союза. В 1962 награждён орденом Трудового Красного Знамени.

Лит.: Боголюбов Н. Н., Полвека на оперной сцене, М., 1957; его же, Шестьдесят лет в оперном театре. Воспоминания режиссёра, [М.], 1967, с. 272—79; Майбурова Е. В., Музыкальная жизнь Екатеринбурга, в кн.: Из музыкального прошлого. Сб. очерков, ред.-сост. Б. С. Штейнпресс, в. 1, М., 1960; Хлёсткина М. Н., Двадцать два сезона Свердловской оперы (1919—1941), там же, в. 2, М., 1965; Лемешев С., Путь к искусству, М., 1968, с. 78—87; Келлер И., Минувшее проходит предо мною..., «Урал», 1972, № 4; Свердловский академический начинался так..., там же, 1972, № 10; Вутирас Я. Х., О друзьях-товарищах, там же, 1973, № 4, 1974, № 10. *М. Н. Хлёсткина.*

СВЕТЛА́НОВ Евгений Фёдорович (р. 6 IX 1928) — сов. дирижёр, композитор и пианист. Нар. арт. СССР (1968). В 1951 окончил Муз.-педагогич. ин-т им. Гнесиных по классу композиции у М. Ф. Гнесина, фп.— у М. А. Гурвич; в 1955 — Моск. консерваторию по классу композиции у Ю. А. Шапорина, дирижирования — у А. В. Гаука. Ещё студентом стал дирижёром-ассистентом Большого симф. оркестра Всесоюзного радио и телевидения (1954). С 1955 дирижёр, в 1963—65 гл. дирижёр Большого т-ра, где поставил: оперы — «Царская невеста», «Чародейка»; «Не только любовь» Щедрина (премьера, 1961), «Октябрь» Мурадели (премьера, 1964); балеты (премьеры) — «Тропою грома» Караева (1959), «Страницы жизни» Баланчивадзе (1960), «Ночной город» на музыку Б. Бартока (1962), «Паганини» на музыку С. В. Рахманинова (1963). С 1965 худ. рук. и гл. дирижёр Гос. симф. оркестра СССР.



Разносторонний музыкант, С. в своей композиторской деятельности развивает традиции отечеств. классики. Как симф. и оперный дирижёр С.— последоват. пропагандист рус. и сов. музыки. Обширный репертуар С. включает также классич. и совр. заруб. музыку. Под упр. С. состоялись премьеры мн. симф. произв. сов. композиторов, впервые в СССР прозвучали мистерия «Жанна д'Арк на костре» Онеггера, «Турангалила» Мессиана, «Свидетель из Варшавы» Шёнберга, 7-я симфония Малера, ряд соч. И. Ф. Стравинского, Б. Бартока, А. Веберна, Э. Вила Лобоса и др. С.-дирижёру свойственны сильная воля и высокий эмоциональный накал. Тщательно отшлифовывая детали, С. не упускает из виду целого. Обладает развитым чувством формы, что особенно сказывается в трактовке монументальных произв. Характерная черта исполнительского стиля С.— стремление к максимальной певучести оркестра. С. систематически выступает в печати, по радио и телевидению по разл. вопросам сов. муз. жизни. Его статьи, очерки, рецензии перенаданы в сб-ке «Музыка сегодня» (М., 1976). С 1974 секретарь правления СК СССР. Ленинская пр. (1972; за конц.-исполнит. деятельность), «Гран при» (Франция; за запись всех симфоний П. И. Чайковского). Гастролирует за рубежом (выступал более чем в 20 странах).

Соч.: кантата — Родные поля (1949); для орк.— симфония (1956), Праздничная поэма (1951), симф. поэмы Дагестана (1952), Калина красная (памяти В. М. Шукшина, 1975), Сибирская фантазия на темы А. Оленичевой (1954), рапсодия Картины Испании (1955), Прелюды (1966), Романтическая баллада (1974); для инструментов с орк.— концерт для фп. (1976), Поэма для скр. (памяти Д. Ф. Ойстраха, 1974); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. сонаты для скр. и фп., для влч. и фп., струн. квартет, квинтет для дух. инструментов, сонаты для фп.; св. 50 романсов и песен; хор Памяти А. А. Юрлова и др.

Лит.: Рацер Е., Евгений Светланов, «СМ», 1963, № 2; Тольба В., «Дирижёр» глазами дирижёра, там же, 1973, № 11. *Г. Я. Юдин.*

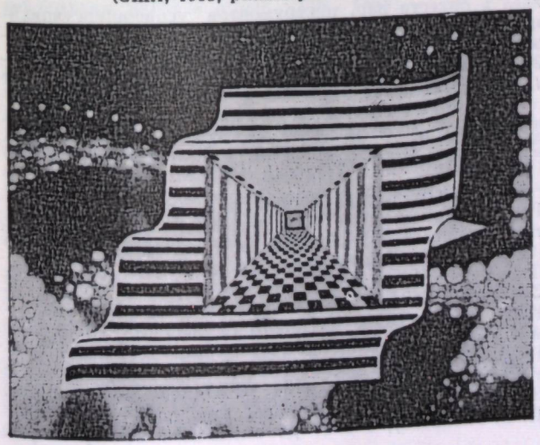
СВЕТОМУ́ЗЫКА, цветомузыка (англ.— colour music, нем.— Farblichtmusik, франц.— musique des couleur),— термин, применяемый для обозначения разл. рода художеств. и науч.-технич. экспериментов в области синтеза музыки и света. Идея «вйдения» музыки претерпела значит. развитие, связанное с эволюцией науки об иск-ве. Если самые ранние теории С. исходят из признания внечеловеческой заданности законов трансформации музыки в свет, понимаемой как некий физич. процесс, то в последующих концепциях начинает учитываться и человеческий фактор с обращением к физиологическим, психологическим, а затем уже и к эстетич. аспектам. Первые известные теории (Дж. Арчимбольдо в Италии, А. Кирхер в Германии и прежде всего Л. Б. Кастель во Франции) основаны на стремлении достичь однозначности «перевода» музыки в свет на основе аналогии спектр — октава, предложенной И. Ньютоном под воздействием космологич. концепции «музыки сфер» (Пифагор, И. Кеплер). Эти идеи были популярны в 17—19 вв. и культивировались в двух осн. вариантах: «цветомузыка» — сопровождение музыки последовательностью цветов, определяемых однозначным соотношением звукоряд — цветоряд; «музыка цвета» — беззвучная смена цветов, замещающих тоны в музыке согласно той же аналогии. Среди сторонников теории Кастеля (1688—1757) — его современники композиторы Ж. Ф. Рамо, Г. Телеман, А. Э. М. Гретри и учёные позднейшего времени Э. Дарвин, Д. И. Хмельницкий и др. Среди её критиков — такие мыслители, как Д. Дидро, Ж. Д'Аламбер, Ж. Ж. Руссо, Вольтер, Г. Э. Лессинг, художники У. Хогарт, П. Гонзаго, а также И. В. Гёте, Ж. Бюффон, Г. Гельмгольц, к-рые указывали на необоснованность прямого переноса законов музыки (слуха) в область зрения. Критич. анализу идей Кастеля было посвящено в 1742 спец. заседание Российской АН. Уже первые «световые орга́ны» (Б. Бишоп, А. Римингтон), появившиеся после изобретения электрич. источников света, воочию убедили в том, что критики Кастеля правы. Но отсутствие широкой практики светомузыкального синтеза способствовало повторным опытам установления аналогии звукоряд — цветоряд (Ф. И. Юрьев; Д. Келлог в США, К. Лёф в Германии). Эти механистич. концепции являются внеэстетическими по содержанию и натурфилософскими по происхождению. Поиски правил светомуз. синтеза, к-рые обеспечивали бы достижение единства музыки и света, поначалу были сопряжены с пониманием единства (гармонии) только как онтологич. категории. Это и питало веру в обязательность и возможность «перевода» музыки в цвет», стремление понимать упомянутые правила как естественнонауч. законы. Запоздалый рецидив кастелианства представляют собой попытки нек-рых учёных и инженеров добиться «перевода» музыки в свет с помощью средств автоматики и кибернетики на основе пусть и более сложных, но также однозначных алгоритмов (напр., эксперименты К. Л. Леонтьева и лаборатории цветомузыки Ленингр. н.-и. ин-та им. А. С. Попова, 60-е годы).

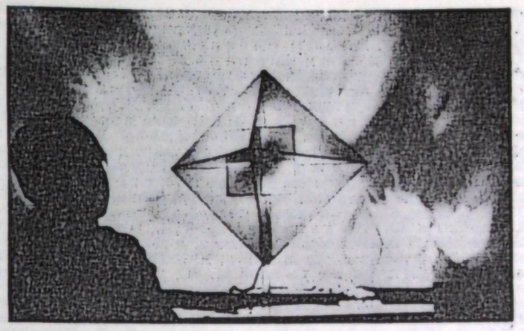
В 20 в. появились первые светомузыкальные композиции, создание к-рых отвечало реальной эстетич. потребности. Прежде всего это замысел «световой симфонии» в «Прометее» А. Н. Скрябина (1910), в партитуре к-рого впервые в мировой муз. практике самим композитором введена спец. строка «Luce» (свет), записанная обычными нотами для инструмента «tastiera per luce» («световой клавир»). Двухголосная световая партия представляет собой цветовую «визуализацию» тонального плана произведения. Один из голосов, подвижный, следует за изменениями гармоний (трактуемыми композитором как смены тональностей). Другой, малоподвижный, как бы фиксирует опорные тональности и содержит всего семь нот, следующих по целотонной гамме от Fis к Fis, иллюстрирует в цветовой символике философскую программу «Прометея» (развитие «духа» и «материи»). Указания о том, какие цвета соответствуют нотным знакам, в «Luce» отсутствуют. Несмотря на разл. оценки этого опыта, с 1915 «Прометей» неоднократно исполнялся со световым сопровождением.

Среди работ др. известных композиторов — «Счастливая рука» Шёнберга (1913), «Нонет» В. В. Щербачёва (1919), «Чёрный концерт» Стравинского (1946), «Политоп» Я. Ксенакиса (1967), «Поэтория» Щедрина (1968), «Предварительное действо» (по эскизам А. Н. Скрябина, А. П. Немтин, 1972). Все эти художеств. эксперименты, как и «Прометей» Скрябина, были связаны с обращением к *цветному слуху*, с пониманием единства звука и света, а точнее — слышимого и видимого как субъективно-психологич. феномена. Именно в связи с осознанием гносеологич. природы этого феномена зародилась тенденция добиваться при светомузыкальном синтезе образного единства, для чего оказывается необходимым использование приёмов слухозрительной полифонии (Скрябин в своих замыслах «Предварительного действа» и «Мистерии», Л. Л. Сабанеев, В. В. Кандинский, С. М. Эйзенштейн, Б. М. Галеев, Ю. А. Правдюк и др.); только после этого и стало возможным говорить о светомузыке как иск-ве, хотя самостоятельность его нек-рым исследователям и представляется проблематичной (К. Д. Бальмонт, В. В. Вансловв, Ф. Поппер).

Проводившиеся в 20 в. опыты с «динамической светоживописью» (Г. И. Гидони, В. Д. Баранов-Россинэ, З. Пешанек, Ф. Малина, С. М. Зорин), «абсолютным кино» (Г. Рихтер, О. Фишингер, Н. Макларен), «инструментальной хореографией» (Ф. Бёме, О. Пине, Н. Шеффер) заставили обратить внимание на специфич. особенности использования визуального материала в С., непривычного и зачастую просто недоступного для практич. освоения музыкантами (гл. обр. при усложнении пространственной организации света). С. тесно связана со смежными традиц. иск-вами. В ней наряду со звуком используется свето-красочный материал (связь с живописью), организованный в соответствии с законами муз. логики и муз. формы (связь с музыкой), связанный опосредованно с «интонациями» движения природных объектов и прежде всего человеческого жеста (связь с хореографией). Этот материал может свободно развиваться с привлечением возможностей монтажа, изменения крупности плана, ракурса и т. п. (связь с кино). Различают С. для конц. исполнения, воспроизводимую с помощью муз. и световых инструментов; светомузыкальные фильмы, создаваемые с помощью кинотехники; автоматич. светомузыкальные установки прикладного назначения, принадлежащие к образной системе декоративно-оформит. иск-ва.

Кадр из светомузыкального кинофильма «Цветовая рапсодия» (США, 1958, режиссёр М. Э. Бьют).

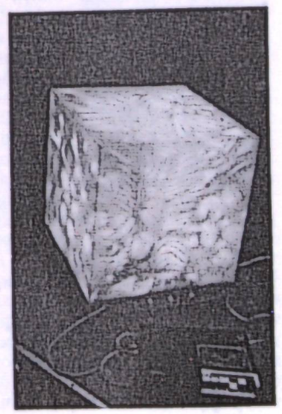




«Кристалл». Светомузыкальный инструмент (Студенческое конструкторское бюро «Прометей», 1966).

Во всех этих областях с нач. 20 в. осуществляются эксперименты. Среди довоенных работ — опыты Л. Л. Сабанеева, Г. М. Римского-Корсакова, Л. С.Термена, П. П. Кондрацкого — в СССР; А. Клейна, Т. Уилфреда, А. Ласло, Ф. Бентама — за рубежом. В 60—70-х гг. 20 в. получили известность светоконцерты конструкторского бюро «Прометей» при Казанском авиац. ин-те, залов светомузыки в Харькове и моск. *Музее А. Н. Скрябина*, киноконц. залов «Октябрьский» в Ленинграде, «Россия» в Москве — в СССР; амер. «Ансамбля светомузыки» в Нью-Йорке, междунар. фирмы «Philips» и т. д.— за рубежом. Диапазон используемых при этом средств включает новейшие технич. достижения вплоть до лазеров и ЭВМ. Вслед за экспериментальными фильмами «Прометей» и «Вечное движение» (конструкторское бюро «Прометей»), «Музыка и цвет» (Киевская киностудия им. А. П. Довженко), «Космос — Земля — Космос» («Мосфильм») начинают выпускаться прокатные светомузыкальные фильмы («Маленький триптих» на музыку Г. В. Свиридова, Казанская киностудия, 1975; фильмы «Горизонтальная линия» Н. Макларена и «Оптическая поэма» О. Фишингера — за рубежом). Элементы С. широко применяются в муз. т-ре, в игровых кинофильмах. Они используются в театрализованных представлениях типа «Звук и Свет», проводимых без участия актёров под открытым небом. Широко развивается серийный выпуск декоративных светомузыкальных установок для оформления интерьеров. «Танцующими» под музыку светомузыкальными фонтанами украшены площади и парки Еревана, Батуми, Кирова, Сочи, Кривого Рога, Днепропетровска, Москвы. Проблеме светомузыкального синтеза посв. спец. науч. симпозиумы. Наиболее представительными явились конгрессы «Farbe-Ton-Forschungen» в Германии (1927 и 1930) и всесоюзные конференции «Свет и музыка» в СССР (1967, 1969, 1975).

Пример решения установки функциональной светомузыки для оформления производственных интерьеров.



Лит.: Речи, которые в публичном собрании Император-

ской Академии наук читаны были апреля 29 дня 1742 года, СПБ, 1744; Бальмонт К. Д., Светозвук в природе и световая симфония Скрябина, М., 1917; Сабанеев Л., Скрябин, ² М.—Пг., 1923; Римский-Корсаков Г. М., Расшифровка световой строки скрябинского «Прометея», в сб.: Временник отдела теории и истории музыки гос. института истории искусств, вып. 2, Л., 1926; Гидони Г. И., Искусство света и цвета, Л., 1930; Леонтьев К., Музыка и цвет, М., 1961; его же, Цвет Прометея, М., 1965; Галеев Б., Скрябин и развитие идеи видимой музыки, в сб.: Музыка и современность, вып. 6, М., 1969; его же, Художественные и технические эксперименты СКБ «Прометей», Казань, 1974; его же, Светомузыка: становление и сущность нового искусства, Казань, 1976; Конференция «Свет и музыка» (тезисы и аннотации), Казань, 1969; Рагс Ю., Назайкинский Е., О художественных возможностях синтеза музыки и цвета, в сб.: Музыкальное искусство и наука, вып. 1, М., 1970; Юрьев Ф. И., Музыка света, К., 1971; Ванечкина И. Л., О светомузыкальных замыслах А. Н. Скрябина, в сб.: Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания, Сб. 2, Казань, 1972; её же, Партия «Luce» как ключ к поздней гармонии Скрябина, «СМ», 1977, № 4; Галеев Б. М., Андреев С. А., Принципы конструирования светомузыкальных устройств, М., 1973; Дзюбенко А. Г., Цветомузыка, М., 1973; Искусство светящихся звуков. Сб. ст., Казань, 1973; Материалы Всесоюзной школы молодых ученых по проблеме «Свет и музыка». (Третья конференция), Казань, 1975; Ванслов В. В., Изобразительное искусство и музыка. Очерки, Л., 1977; Castel L.-B., Optique des couleurs..., P., 1740; Schröder H., Ton und Farbe, B., 1906; Rimington A.W., Colour-music, L., 1912; László A., Die Farblichtmusik, Lpz., 1925; Klein A. B., Colourmusic. The art of light, L., 1926; Anschütz G. (Hrsg.), Farbe-Ton-Forschungen, Bd 1—3, Lpz.— Hamb., 1927—1936; Gyulai E., A látható zene, Bdpst, 1965; Popper F., Naissance de l'art cinétique, P., 1967; Jones T. D., The art of light and color, N. Y., 1972; Loef C., Farbe, Musik, Form, Gött., 1974. *Б. М. Галеев.*

СВЕЧНИКОВ Анатолий Григорьевич [2(15) VI 1908, Киев — 12 III 1962, там же] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в УССР (1954). В 1932 окончил Киевский муз.-драм. ин-т по классу композиции (ученик В. А. Золотарёва и Л. Н. Ревуцкого), в 1938 — аспирантуру Киевской консерватории. С 1932 зав. муз. частью ряда драм. т-ров. В 1936—41 и 1944—51 муз. рук. драматич. передач Укр. радио. В 1945—61 преподавал композицию и спец. полифонию в Киевской консерватории.

Соч.: балеты — Маруся Богуславка (1951, Киевский т-р оперы и балета), Ночь перед Рождеством (1959, Ансамбль танца УССР); для орк. — симф. сюиты, в т. ч. на темы народов Востока (1939), Колхозная (на укр. нар. темы, 1949), симф. поэмы Кармелюк (1945), Щорс (1949), увертюра (1947), вариации (1931), скерцо (1934); Песнь о Буревестнике для капеллы бандуристов (1960); сюита для флейты и фп. (1935); для фп. — 2 этюда, прелюд (1927), вариации на укр. тему (1930); обработки нар. песен, музыка для драм. театра, кино, радиопостановок.

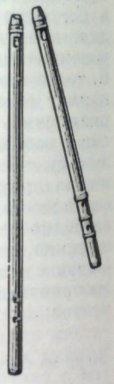


СВЕШНИКОВ Александр Васильевич [р. 30 VIII (11 IX) 1890, Коломна] — сов. хор. дирижёр и муз. деятель. Нар. арт. СССР (1956). Герой Социалистич. Труда (1970). Чл. КПСС с 1950. В 1913 окончил Муз.-драм. уч-ще Моск. филармоничч. об-ва, где занимался по муз.-теоретич. предметам у А. Н. Корещенко, а также у Б. Л. Яворского в моск. Нар. консерватории. С 1909 преподавал хор. пение в школах Москвы. В 1921—23 организатор детской хор. самодеятельности на Украине, руководитель хор. капеллы в Полтаве. В 1923—28 зав. вок. частью 1-й студии МХАТа. В 1928—36 худ. рук. организованного им вок. ансамбля (затем хора) Всесоюзного радиокомитета; в 1936—37 худ. рук. Гос. хора СССР, в 1937—41 — Ленингр. акад. капеллы. С 1941 возглавляет организованный им Гос. хор рус. песни (позднее — Гос. акад. рус. хор СССР). Организатор (1944) и худ. рук. Моск. хор. уч-ща. С.— один из крупнейших представителей сов. хор. культуры, первоклассный мастер хор. дирижирования. Его исполнение отмечено тонким пониманием природы рус. мелоса, глубоким проникновением в авторский замысел, вниманием к поэтич. слову. Выдающийся интерпретатор рус. классики, в т. ч. соч. М. С. Березовского, Д. С. Бортнянского, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова и др. В программы С. входят также крупные произв. Палестрины, Дж. Перголези, А. Вивальди, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Дж. Россини, А. Онеггера, Б. Бриттена и др. Важное место в репертуаре С. принадлежит хор. музыке сов. композиторов (С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Ю. А. Шапорин, В. Я. Шебалин, Г. В. Свиридов, Р. К. Щедрин и др.). Обработал для хора много русских и укр. нар. песен. В 1944—74 преподавал в Моск. консерватории (в 1944—48 декан дирижёрско-хор. ф-та; с 1946 профессор, в 1948—74 ректор). Среди учеников— В. Н. Минин, А. А. Юрлов. Гл. дирижёр ряда Моск. праздников песни. Организатор и пред. Всероссийского хор. об-ва (до 1964), чл. жюри Междунар. конкурса им. П. И. Чайковского по разделу вок. иск-ва (1966, 1970, 1974). Гос. пр. СССР (1946). Гос. пр. РСФСР им. М. И. Глинки (1967). Почётный чл. Корол. академии музыки (Великобритания). С Гос. хором СССР гастролировал во мн. городах СССР и за рубежом (Бельгия, Венгрия, ГДР, Италия, Норвегия, Румыния, Чехословакия, Швеция, Япония и др.). Автор мн. статей о муз. иск-ве.

Лит. соч.: Хоровое пение — искусство истинно народное, [М], 1962.

Лит.: Локшин Д., Замечательные русские хоры и их дирижёры, ² М., 1963; А. В. Свешников. [Сборник статей]. Сост. В. Подольская, общая ред. К. Птицы, М., 1970. *М. М. Яковлев.*

СВИРЕЛЬ. 1) Общее бытовое назв. рус. и белорус. дух. муз. инструментов типа продольной флейты (1-ствольной или 2-ствольной), реже— язычковых духовых. 2) Рус. и белорус. нар. дух. муз. инструмент. Род 2-ствольной продольной свистковой флейты.



Состоит из 2 нескреплённых деревянных стволов, заканчивающихся клювовидными головками; длина стволов 300—350 *мм* и 450—470 *мм*, на каждом по 3 игровых отверстия. Стволы настроены так, что между их осн. тонами образуется кварта; 1-й — $f^1(g^1, a^1, h^1)$; 2-й ствол — $h^1(c^2, d^2, e^2)$, вместе они дают диатонич. звукоряд в объёме септимы ($f^1 — e^2$), при передувании увеличивающийся в объёме до 2 октав. При исполнении берут в рот головки обоих стволов, раздвигая их под небольшим углом; возможно 1-гол. и 2-гол. исполнение. Звук С. мягкий, негромкий. С. известна с 12 в. (упоминается в «Слове Даниила Заточника», 12—13 вв.). Распространена в Смоленской, Орловской и Могилёвской областях. В кон. 19 в. В. В. Андреев ввёл в оркестр нар. инструментов усовершенствованную С., снабжённую клапанной механикой, с диапазоном $e^1 — e^3$ и частично хроматич. звукорядом. 3) Название, часто применяющееся в лит-ре к *флейте Пана*, в т. ч. *кувиклам*.

Лит.: Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ² 1975, с. 26; Вертков К., Русские народные музыкальные инструменты, [Л.], 1975, с. 38—41. *С. Я. Левин.*

СВИРИДОВ Георгий (Юрий) Васильевич [р. 3(16) XII 1915, г. Фатеж, ныне Курской обл.] — сов. композитор, пианист и муз.-обществ. деятель. Нар. арт. СССР (1970). Герой Социалистич. Труда (1975). Деп. Верх. Совета РСФСР 7-го, 8-го и 9-го созывов. Секретарь СК СССР (1962—74), 1-й секретарь СК РСФСР (1968—1973). Род. в семье почтового служащего. Начальное муз. образование получил в муз. школе Курска (1929—1932), в 1932—36 учился в 1-м Ленингр. муз. техникуме у И. А. Браудо (фп.) и М. А. Юдина (композиция). В 1936 поступил в Ленингр. консерваторию (класс П. Б. Рязанова), с 1937 до окончания консерватории

(1941) занимался у Д. Д. Шостаковича. С 1956 живёт в Москве. Дебютировал в 1935 циклом романсов на сл. А. С. Пушкина, в к-рых выявились характерные черты индивидуального стиля С.— яркий мелодизм, гармонич. свежесть, простота фактуры.



В ряде произв. 40-х гг. проявилось сильное влияние творчества Шостаковича. Вок. поэма «Страна отцов» на сл. А. С. Исаакяна (1950) и цикл песен на сл. Р. Бёрнса (1955) — первые произв. зрелого периода творчества С.; дальнейшие сочинения композитора поставили его в ряд выдающихся мастеров сов. музыки.

Гл. тема творчества С.—Родина, её историч. судьбы, жизнь народа. В крупнейших эпич. произв.— вок.-симф. «Поэме памяти Сергея Есенина» (1956) и «Патетической оратории» (1959, сл. В. В. Маяковского) показан рус. народ в переломный момент истории — накануне Окт. революции 1917 и в революц. период. В символических образах раскрыты величие нар. духа и высота нравств. идеалов. Поэтические картины родной земли предстают в лирич. образах «Маленького триптиха» для симф. оркестра (1964), кантаты «Деревянная Русь» (сл. С. А. Есенина, 1964) и «Весенней кантаты» (сл. Н. А. Некрасова, 1972), в многочисл. песнях и хорах на слова рус. поэтов. В вок. циклах «Слободская лирика» (сл. А. А. Прокофьева, 1938), «У меня отец — крестьянин» (сл. Есенина, 1956), «Петербургские песни» (сл. А. А. Блока, 1969) даны меткие зарисовки повседневной нар. жизни, образы простых людей во всём богатстве их внутреннего мира и разнообразии психологических состояний.

Центр. место в творчестве С. занимает вок. музыка, опирающаяся на поэтич. слово. Героем ряда его произв. является Поэт — проповедник и трибун, от лица к-рого ведётся муз. повествование. Тема Поэта, его рождение, судьба, предназначение — одна из ведущих тем С., проходящая через всё его вок. творчество. С. по-новому раскрыл облик мн. поэтов: Есенина — как великого нац. художника революц. эпохи, Блока — как эпич. поэта и одноврем. продолжателя демократич. традиций Некрасова. С. удалось найти муз. эквивалент новаторской поэзии В. В. Маяковского, в к-рой он услышал не только ораторское начало и острые маршевые ритмы, но и широкую кантилену торжеств. гимнов. Одним из первых С. «распел» стихотворную речь В. В. Хлебникова («Юным», 1965) и Б. Л. Пастернака (маленькая кантата «Снег идёт», 1965).

С. существенно обновил, а частично и преобразовал традиц. вок. и вок.-симф. жанры — ораторию, кантату, романс, хор. песню, введя в них элементы картинности, «театрального действа», притчи, революц. лубка и плаката, ритмодекламации и др. Он создал и собств. жанровые разновидности вок. музыки: вок.-симф. поэму ораториального типа, многочастную камерную вок. поэму, «маленькую кантату», совр. хор. концерт без слов. «Курские песни» (1964) — пример построения кантатного цикла на основе оригинальной совр. обработки и разработки фольклорных напевов.

В области инстр. музыки С. наиболее значительны — фп. трио (1945), соната (1944) и 2 партиты для фп. (1947), «Альбом пьес для детей» (1948), музыка для камерного оркестра (1964). Близко по своему стилю к вок. творчеству С. орк. соч. «Маленький триптих» (1964), в к-ром оркестр трактован как инстр. хор. Широкое распространение получили также орк. сюита «Время, вперёд!» (1965) и «Метель» (муз. иллюстрации к одноим. повести А. С. Пушкина, 1974).

С. продолжает и развивает опыт рус. классиков и прежде всего М. П. Мусоргского, обогащая его завоеваниями иск-ва 20 в. Он обращается к древним обрядовым попевкам, старинному канту, знаменному распеву и одноврем. к музыке совр. гор. улицы, революц. и сов. массовой песне.

В произв. зрелого периода С. отказывается от сквозной разработки тем. Цельность формы цикла достигается посредством чередования неск. образов-символов, объединённых вокруг одного — центрального и скреплённых обобщающей идеей. Этот метод, роднящий музыку с живописью, связан, с одной стороны, с композицией рус. иконы («житие»), с др.— перекликается с исканиями ряда совр. мастеров сов. изобразит. иск-ва. Ладовые основы музыки С. разнообразны. Он использует мажоро-минор, пентатонику и нар. лады с переменными функциями, в т. ч. «курский лад» (целотонный тетрахорд), полиладовость и политональность, сопоставления функциональной аккордики с сонорными звучаниями. В орк. письме С. преобладает аккордовая, ритмич. или педальная фактура; полифония встречается реже. Осн. функции оркестра — красочный фон и динамика. Большую роль играют разнообразные — «колокольные» звучания.

Музыка С. отмечена серьёзностью мысли, этич. возвышенностью, глубиной постижения нац. характеров, естественностью и индивидуальной неповторимостью муз. языка, впитавшего интонации и ритмы живой совр. речи. Новизна и самобытность соединяются в стиле С. с отточенной и изысканной простотой — результатом строгого отбора и максимальной экономии выразит. средств. В соч. 60-х— нач. 70-х гг.— Концерте памяти А. А. Юрлова (1973), хорах из музыки к драме А. К. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович» (1973) и др. образцах хор. лирики С. усилилась тенденция к сосредоточенности настроений и лаконичности формы. Произведения С. многократно исполнялись за рубежом, их грамзаписи удостоены премий во Франции. С.— автор статей по актуальным вопросам муз. творчества. Ленинская пр. (1960). Гос. пр. СССР (1946, 1968).

Соч.: муз. комедии — Раскинулось море широко (1943, Моск. Камерный т-р, Барнаул), Огоньки (1951, Киевский т-р муз. комедии); для голоса, хора и орк. — Вольность (слова поэтов-декабристов, 1955, не оконч.), Братья-люди! (сл. Есенина, 1955), Поэма памяти Сергея Есенина (1956), Патетическая оратория (сл. Маяковского, 1959; Ленинская пр., 1960), Мы не верим (Песня о Ленине, сл. Маяковского, 1960), Курские песни (слова нар., 1964; Гос. пр. СССР, 1968), Грустные песни (сл. Блока, 1965), 4 нар. песни (1971), Светлый гость (сл. Есенина, 1965—75); кантаты — Деревянная Русь (маленькая кантата, сл. Есенина, 1964), Снег идёт (маленькая кантата, сл. Пастернака, 1965), Весенняя кантата (сл. Некрасова, 1972), Ода Ленину (сл. Р. И. Рождественского, для чтеца, хора и орк., 1976); для орк.— Три танца (1951), сюита Время, вперёд! (1965), Маленький триптих (1966), Музыка к памятнику павшим на Курской дуге (1973), Метель (муз. иллюстрации к повести Пушкина, 1974), симфония для струн. оркестра (1940), Музыка для камерного орк. (1964); концерт для фп. с орк. (1936); камерно-инстр. ансамбли — фп. трио (1945; Гос. пр. СССР, 1946), струн. квартет (1947); для фп.— соната (1944), сонатина (1934), Маленькая сюита (1935), 6 пьес (1936), 2 партиты (1947), Альбом пьес для детей (1948), полька (в 4 руки, 1935); для хора (a cappella)—5 хоров на слова рус. поэтов (1958), Ты запой мне ту песню и Душа грустит о небесах (на сл. Есенина, 1967), 3 хора из музыки к драме А. К. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович» (1973), Концерт памяти А. А. Юрлова (1973), 3 миниатюры (хоровод, весняика, колядка, 1972—75), 3 пьесы на Альбома для детей (1975), Метель (сл. Есенина, 1976); Песни странника (на слова др.-кит. поэтов, для голоса с орк., 1943); Петербургские песни (для сопрано, меццо-сопрано, баритона, баса с фп., скр., влч., сл. Блока, 1963); для голоса с фп.— поэмы: Страна отцов (сл. Исаакяна, 1950), Отчалившая Русь (сл. Есенина, 1977); вок. циклы: 6 романсов на сл. Пушкина (1935), 8 романсов на сл. М. Ю. Лермонтова (1937), Слободская лирика (сл. А. А. Прокофьева и М. В. Исаковского, 1938—58), Смоленский рожок (слова разных сов. поэтов, разные годы), 3 песни на сл. Исаакяна (1949), 3 болг. песни (1950), Из Шекспира (1944—60), Песни на сл. Р. Бёрнса (1955), У меня отец-крестьянин (сл. Есенина, 1957), 3 песни на сл. Блока (1972), 20 песен для баса (разные годы), 6 песен на сл. Блока (1977) и др.; романсы и песни; обр. нар. песен, музыка к драм. спектаклям и кинофильмам.

Лит.: Сохор А., Г. В. Свиридов, Л., 1956; его же, Георгий Свиридов, М., 1964, ² 1972; его же, Традиции и новаторство в творчестве Свиридова, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 10, Л., 1971; его же, Большой художник современности, «СМ», 1975, № 12; Друскин М., Вокальные циклы Г. Свиридова, в сб.: Советская музыка. Статьи и материалы, вып. 1, М., 1956; то же, в его кн.: История и современность. Статьи о музыке, Л., 1960; Тактакишвили О., О музыке Г. Свиридова, «СМ», 1957, № 9; его же, Певец русского поэтического слова, «СМ», 1975, № 12; Хубов Г., Мужание таланта. Вокальные поэмы Г. Свиридова, в его кн.: О музыке и музыкантах. Очерки и статьи, М., 1959; Кремлёв Ю., О «Патетической оратории» Г. Свиридова, «СМ», 1960, № 4; Полякова Л., Вокальные циклы Г. В. Свиридова, М., 1961; её же, Некоторые вопросы творческого стиля Г. Свиридова, в сб.: Музыка и современность, М., 1962; её же, «Курские песни» Г. Свиридова, М., 1970; Шостакович Д., К 50-летию Г. Свиридова, «СМ», 1965, № 12; Цендровский В., О гармонии Свиридова, в сб.: Музыка и современность, вып. 5, М., 1967; Кабалевский Д., Маяковский входит в мир музыки. О «Патетической оратории» Г. Свиридова, «МЖ», 1968, № 2; Евдокимова Ю., Поэт России, «СМ», 1968, № 6; Полякова Л., Николаева А., «Петербургские песни» Г. Свиридова, там же, 1970, № 5; Георгий Свиридов. Сб. статей, М., 1971; Элик М., «Поэма памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова, М., 1971; Раабен Л., Инструментальное творчество Свиридова 30—40-х гг., в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 10, Л., 1971; Живов В., «Патетическая оратория» Г. Свиридова, М., 1973; Сохор А., Элик М., Песни о России. (Блок в творчестве Г. Свиридова), в кн.: Блок и музыка, Л.— М., 1974; Леденёв Р., Музыка Свиридова в Малом театре, «СМ», 1974, № 9; Персон Д., Г. В. Свиридов. Нотобиблиографический справочник, М., 1974; Рубин В., Георгий Свиридов, «МЖ», 1975, № 23; Ильина С., «Курские песни» Свиридова и некоторые особенности его стиля, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 3, М., 1975; Чайковский Б., Георгий Свиридов, «Театр», 1976, № 6; Hofmann M. R., Histoire de la musique russe, des origines à nos jours, [P., 1968].
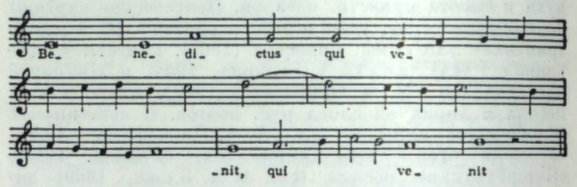
А. Н. Сохор.

СВОБО́ДНЫЙ СТИЛЬ, свободное письмо (нем. freier Satz, harmonischer Kontrapunkt). 1) Понятие, объединяющее в историческое целое полифонич. музыку (см. *Полифония*) разл. творч. направлений, пришедшую на смену *строгому стилю* — полифонии эпохи Высокого Ренессанса. В музыковедении 19— нач. 20 вв. термином «С. с.» определялось полифонич. иск-во нач. 17— сер. 18 вв.; к нач. 20 в. утвердилась более широкая трактовка термина «С. с.», к-рым ныне обозначаются все полифонические явления с начала 17 в. до современности.
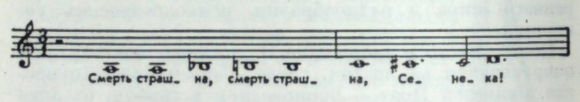
Утверждение норм С. с. в 17 в. было связано с резким переломом в развитии всего зап.-европ. иск-ва, вызванным рядом историч. причин (см. *Барокко*, *Возрождение*). Складывается новый образный строй музыки: композиторы открывают её безграничные возможности в воплощении внутр. мира человека. Невозможно указать точную хронологич. границу между эпохами С. с. и строгого стиля. С. с. был подготовлен достижениями старых мастеров вок. полифонии, и нек-рые его существ. черты (напр., преобладание мажора и минора, интерес к инстр. музыке) обнаруживаются во мн. произв. строгого стиля. С др. стороны, мастера С. с. используют опыт и приёмы своих предшественников (напр., имитац. технику, сложный контрапункт, способы преобразования тематич. материала). Т. о., С. с. не отменяет строгий стиль, но вбирает его в себя, модифицируя полифонию 15—16 вв. в соответствии с художеств. задачами времени.

С. с. обнаруживает свою историч. самостоятельность прежде всего как полифония инструментальная. Хотя в течение нек-рого времени в инстр. произв. сохранялась зависимость от хорового строгого стиля (заметная, напр., в фактуре органных соч. Я. Свелинка), композиторы стали использовать открывшиеся им полифонич. возможности инструментов. Свободная инстр. стихия обусловливает пылкость муз. речи Дж. Фрескобальди в фугах для чембало, предопределяет ораторскую патетику органных соч. Д. Букстехуде, легко угадывается в особой пластике концертов А. Вивальди. Высшей точки развития полифонич. инструментализм 17—18 вв. достигает в творениях И. С. Баха — в его соч. для скрипки соло и с клавиром, в поразительно многообразных с точки зрения выявления полифонич. возможностей инструмента фугах «Хорошо темперированного клавира» (т. 1, 1722, т. 2, 1744). В творчестве мастеров С. с. вок. средства выражения обогащались под влиянием инструментализма; поэтому стиль таких, напр., соч., как Gloria (№ 4), Sanctus (№ 20) или Agnus Dei (№ 23) в мессе h-moll Баха, где вок. партии в принципе не отличаются от инструментальных, называют смешанным вок.-инструментальным.

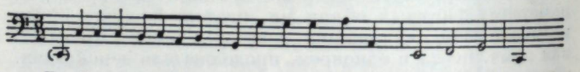
Облик С. с. определяет прежде всего мелодика. В хор. многоголосии строгого письма звуковой объём мелодий ограничивался диапазоном хор. голосов; мелодии, ритмически упорядоченные и свободные от квадратности, слагались из фраз разл. длины; в их мерном развёртывании преобладало плавное движение по ступеням диатонич. звукоряда, когда звуки как бы переливались один в другой. Напротив, в мелодике С. с. (как в фугах, так и в разл. видах нефугированной полифонии) диапазон голосов фактически не ограничивается, в мелодиях могут применяться любые интервальные последования, в т. ч. скачки на трудно интонируемые широкие и диссонирующие интервалы. Сравнение примеров из соч. Палестрины и из соч., относящихся к С. с., демонстрирует указанные отличия:
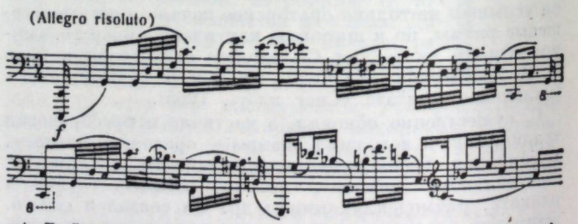


Палестрина. Benedictus из мессы «O magnum misterium» (верхний голос).



К. Монтеверди. «Коронация Поппеи», 2-е действие (тема хора домочадцев).



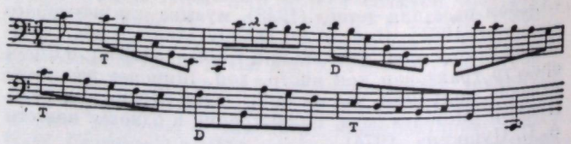
Д. Букстехуде. Органная чакона C-dur (басовый голос).

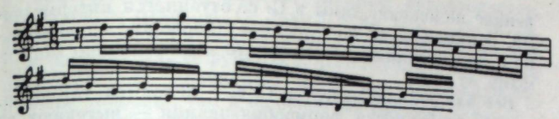


А. В Станчинский. Канон для фп. (начало пропосты).

Для мелодий С. с. характерна зависимость от гармонич. склада, что часто выражается в фигурации (в т. ч. секвентного строения); мелодич. движение направляется изнутри гармонич. последовательностью:

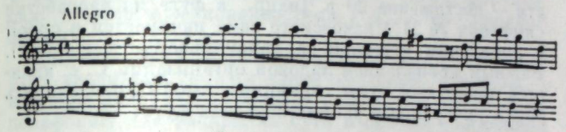
И. С. Бах. Сюита № 3 для виолончели соло. Куранта.



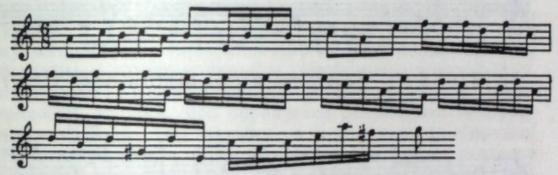


И. С. Бах. Тема фуги G-dur из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира».

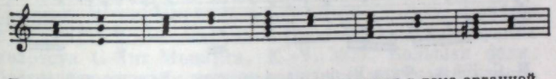
Подобного рода движение сообщает мелодике С. с. гармонич. полнозвучность: в мелодиях образуются т. н. скрытые голоса, и из скачков по аккордовым звукам легко выделяются очертания гармонич. последований.



Г. Ф. Гендель. Трио-соната g-moll ор. 2 № 2, финал (партия continuo опущена).
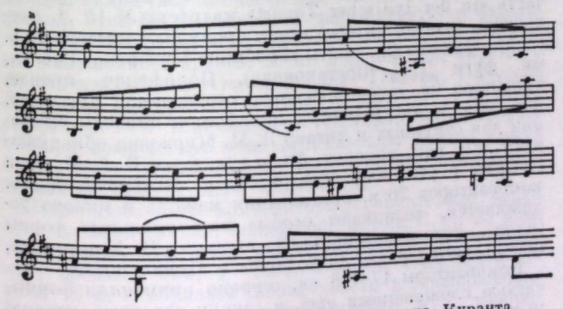


И. С. Бах. Органная фуга a-moll, тема.
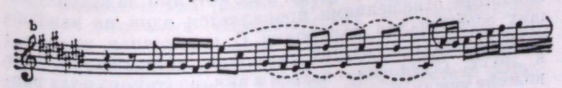


Гармоническая схема скрытого голосоведения в теме органной фуги a-moll И. С. Баха.
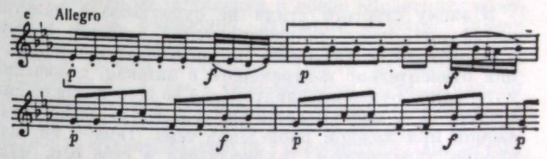
«Вписанные» в мелодию скрытые голоса могут контрапунктировать (а в примере ниже), иногда приобретая вид метрически-опорной линии (типично для мн. тем фуг Баха; см. b) и даже имитации (c):



И. С. Бах. Партита № 1 для скрипки соло. Куранта.

И. С. Бах. Тема фуги Cis-dur из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира».
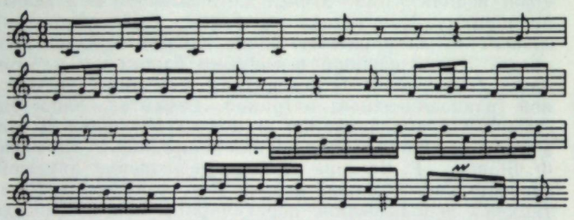




В. А. Моцарт. «Волшебная флейта», увертюра (начало Allegro).

Полнозвучие скрытых голосов повлияло на установление 3- и 4-голосия как нормы С. с.; если в эпоху строгого стиля часто писали на 5 и более голосов, то в эпоху С. с. 5-голосие встречается относительно редко (напр., среди 48 фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха лишь 2 пятиголосных — cis-moll и b-moll из 1-го тома), а большее число голосов является почти исключением.

В отличие от строгого письма уже в ранних образцах С. с. применялись свободно размещаемые паузы, украшающие фигуры, разнообразные синкопы. С. с. допускает использование любых длительностей и в любых пропорциях. Конкретная реализация этого положения зависит от метроритмич. норм данной муз.-историч. эпохи. Упорядоченной полифонии барокко и классицизма свойственны чёткие ритмич. рисунки с регулярной (равноакцентной) метрикой. Романтич. непосредственность высказывания в иск-ве 19— нач. 20 вв. выражается и в характерной для полифонии Р. Шумана, Ф. Шопена, Р. Вагнера свободе размещения акцентов относительно тактовой черты. Для полифонии 20 в. типичны использование нерегулярных метров (иногда в сложнейших полиметрич. комбинациях, как, напр., в полифонич. музыке И. Ф. Стравинского), отказ от акцентности (напр., в нек-рых полифонич. соч. композиторов новой венской школы), применение особых форм полиритмии и полиметрии (напр., у О. Мессиана) и др. метроритмич. новшества.

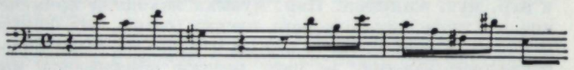
Одна из важных особенностей С. с.— его тесная связь с нар. муз. жанрами. Нар. музыка находила применение и в полифонии строгого письма (напр., как cantus firmus), но мастера С. с. в этом отношении были более последовательными. К нар. песням обращались мн. композиторы 17—18 вв. (создавая, в частности, полифонич. вариации на нар. темы). Особенно богаты и разнообразны жанровые истоки — немецкие, итальянские, славянские — в полифонии Баха. Эти связи — первооснова образной определённости полифонич. тематизма С. с., ясности его мелодич. языка. Конкретность полифонич. тем в С. с. определялась также применением типичных для своего времени мелодико-ритмич. фигур, интонационных «формул». В тесной зависимости от жанровой характерности находится др. особенность С. с.— развитие в его рамках контрастной полифонии. В строгом стиле возможности контрастной полифонии были ограниченными, в С. с. она имеет важнейшее значение, что резко отличает его от строгого стиля. Контрастная полифония характерна для муз. драматургии Баха: примеры встречаются в орг. обработках хоралов, в ариях, куда вводится хорал, причём контраст голосов может быть подчёркнут их разной жанровой принадлежностью (напр., в № 1 из кантаты № 68 мелодию хорала сопровождает орк. тема в характере итал. сицилианы); в драм. эпизодах противопоставление партий достигает предельной силы (напр., в № 1, в начальной части № 33 «Страстей по Матфею»). Позже контрастная полифония находит широкое применение в оперных произв. (напр., в ансамблях опер В. А. Моцарта). Свидетельством значения контрастной полифонии в С. с. является то, что в имитац. формах противосложение играет роль сопровождающего, дополняющего голоса.

В эпоху строгого стиля не существовало понятия полифонич. темы, концентрируемой в одном голосе, и многоголосие слагалось из последоват. развёртывания относительно нейтрального в интонац. отношении материала. Более индивидуальная во всех проявлениях музыка С. с. основывается на рельефной, легко узнаваемой при каждом проведении теме. Тема — интонационно характерная, заключающая в себе осн. муз. мысль, подлежащий развитию тезис,— служит основой полифонич. произв. В музыке композиторов 17—18 вв. (имеется в виду прежде всего фуга) сложились 2 типа тем: однородные, основанные на развитии одного или нескольких неконтрастных и тесно связанных мотивов (напр., темы фуг c-moll из 1-го и 2-го томов «Хорошо темперированного клавира» Баха), и контрастные, основанные на противопоставлении разных мотивов (напр., тема фуги g-moll из 1-го тома того же цикла). В контрастных темах самые выразит. обороты и заметные ритмич. фигуры чаще располагаются в начале, образуя мелодич. ядро темы. В контрастных и однородных темах значит. роль играет мелодическое, чаще секвентное развитие, напр.:

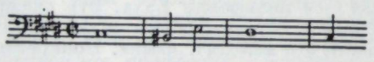


И. С. Бах. Органная фуга C-dur, тема.

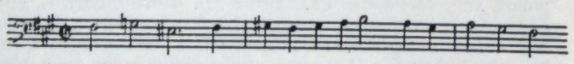
Экспрессия тем и их мелодич. рельефность у композиторов 17—18 вв. во многом зависели от неустойчивых (чаще уменьшенных) интервалов, к-рые обычны в начале построения:



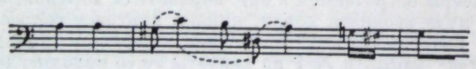
И. С. Бах. Тема фуги a-moll из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира».



И. С. Бах. Тема фуги cis-moll из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира».



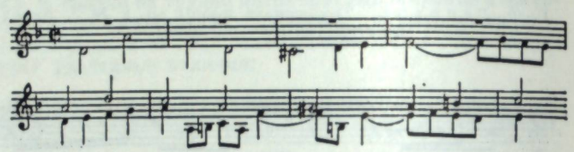
И. С. Бах. Месса h-moll, Kyrie, № 3 (тема фуги).



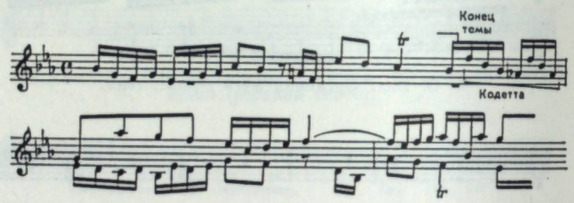
И. С. Бах, «Страсти по Матфею», № 54 (тема).

Если в строгом стиле преобладало стреттное изложение, то у композиторов 17—18 вв. тема полностью излагается одноголосно, и лишь после этого вступает имитирующий голос, а начинавший переходит к противосложению. Смысловое главенство темы ещё более очевидно, если её мотивы лежат в основе всех др. элементов фуги — противосложения, интермедий; преимущественное положение темы в С. с. оттеняется интермедиями, занимающими подчинённое положение сравнительно с проведениями темы и часто интонационно зависимыми от неё.

Все важнейшие качества С. с.— мелодика, гармонич. черты, особенности формообразования — вытекают из преобладающей ладотональной системы, прежде всего мажора и минора. Темы, как правило, отличаются полной тональной определённостью; отклонения выражаются мелодико-хроматич. гармонич. оборотами; проходящие хроматизмы встречаются в полифонии более позднего времени под влиянием совр. гармонич. идей (напр., в фп. фуге cis-moll ор. 101 № 2 Глазунова). Направление модуляций в темах ограничивается доминантой; модуляции внутри темы в далёкие тональности — достижение 20 в. (напр., в фуге из разработки симфонии № 21 Мясковского тема начинается в c-moll с дорийским оттенком, а заканчивается в gis-moll). Важным проявлением ладовой организации С. с. является тональный ответ, принципы к-рого определились уже в ричеркаре и ранних образцах фуги.



И. С. Бах. «Искусство фуги», Contrapunctus I.



И. С. Бах. Фуга Es-dur из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира».

Ладовая система мажора и минора в С. с. преобладает, но не является единственной. Композиторы не отказались от своеобразной выразительности натуральных диатонич. ладов (см., напр., отмеченную влиянием строгого стиля фугу Credo № 12 из мессы h-moll Баха, 3-ю часть «in der lydischer Tonart» квартета № 15 Л. Бетховена). Особый интерес к ним проявляют мастера 20 в. (напр., фуга из фп. сюиты «Гробница Куперена» Равеля, мн. фуги Д. Д. Шостаковича). Полифонич. произв. создаются на ладовой основе, характерной для разл. нац. муз. культур (напр., полифонич. эпизоды симфонии для струнных и литавр Э. М. Мирзояна обнаруживают арм. нац. колорит, фп. и орг. фуги Г. А. Мушеля связаны с узб. нац. муз. иск-вом). В творчестве мн. композиторов 20 в. организация мажора и минора усложняется, возникают особые ладотональные формы (напр., тотально-тональная система П. Хиндемита), используются разл. виды поли- и атональности.

Композиторы 17—18 вв. широко применяли формы, частью сложившиеся ещё в эпоху строгого письма: мотет, вариации (в т. ч. основанные на ostinato), канцону, ричеркар, разл. рода имитац. формы на хорал. К собственно С. с. относятся *фуга* и многочисл. формы, в к-рых полифонич. изложение взаимодействует с гомофонным. В фугах 17—18 вв. с их чёткими ладофункциональными отношениями проявляется одна из важнейших особенностей полифонии С. с.— тесная высотная зависимость голосов, их гармонич. притяжение друг к другу, стремление слиться в аккорд (такого рода равновесие между полифонич. самостоятельностью голосов

и гармонически значимой вертикалью характеризует, в частности, стиль И. С. Баха). Этим С. с. 17—18 вв. заметно отличается как от полифонии строгого письма (где слабо связанные функционально звуковые вертикали представляются сложением неск. пар контрапунктирующих голосов), так и от новой полифонии 20 в.

Важная тенденция формообразования в музыке 17—18 вв.— последование контрастных частей. Это приводит к появлению исторически устойчивого цикла прелюдия — фуга (иногда вместо прелюдии — фантазия, токката; в нек-рых случаях образуется трёхчастный цикл, напр., орг. токката, Adagio и фуга C-dur Баха). С др. стороны, возникают произв., где контрастные части связываются воедино (напр., в орг. произв. Букстехуде, в соч. Баха: трёхчастная орг. фантазия G-dur, тройная 5-голосная орг. фуга Es-dur фактически являются разновидностями контрастно-составной формы).

В музыке венских классиков полифония С. с. играет очень значительную, а в позднем творчестве Бетховена — ведущую роль. Гайди, Моцарт и Бетховен используют полифонию для раскрытия сути и смысла гомофонной темы, вовлекают полифонич. средства в процесс симф. развития; имитация, сложный контрапункт становятся важнейшими способами тематич. работы; в музыке Бетховена полифония оказывается одним из самых мощных средств нагнетания драм. напряжения (напр., фугато в «Траурном марше» из 3-й симфонии). Для музыки венских классиков характерны полифонизация фактуры, а также контрасты гомофонного и полифонич. изложения. Полифонизация может достигать столь высокого уровня, что образуется смешанный гомофонно-полифонич. тип музыки, в к-рой заметна определ. линия нарастания напряжённости полифонич. разделов (т. н. большая полифоническая форма). Полифонич. эпизоды, «инкрустированные» в гомофонную композицию, повторяются с тональными, контрапунктическими и пр. изменениями и тем самым получают художеств. развитие в рамках целого как единая форма, «контрапунктирующая» гомофонной (классич. пример — финал квартета G-dur Моцарта, K.-V. 387). Большая полифонич. форма в многочисл. вариантах получает широкое применение в 19—20 вв. (напр., увертюра из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера, симфония № 21 Мясковского). В творчестве Бетховена позднего периода определился сложный тип полифонизированного сонатного allegro, где гомофонное изложение или вовсе отсутствует или не оказывает заметного влияния на муз. склад (первые части фп. сонаты № 32, 9-й симфонии). Этой бетховенской традиции следует в отдельных соч. И. Брамс; в полной мере возрождается она во мн. сложнейших произв. 20 в.: в финальном хоре № 9 из кантаты «По прочтении псалма» Танеева, 1-й части симфонии «Художник Матис» Хиндемита, 1-й части симфонии № 5 Шостаковича. Полифонизация формы оказала воздействие и на организацию цикла; финал стал рассматриваться как место синтеза полифонич. элементов предыдущего изложения.

После Бетховена композиторы сравнительно редко использовали традиц. полифонич. формы С. с., но компенсировали это новаторским применением полифонич. средств. Так, в связи с общей тенденцией музыки 19 в. к образной конкретности и живописности фуга и фугато подчиняются задачам муз. изобразительности (напр., «Битва» в начале симфонии «Ромео и Джульетта» Берлиоза), порой трактуются в фантастич. (напр., в опере «Снегурочка» Римского-Корсакова фугато изображает вырастающий лес; см. цифру 253), комич. плане (комич. фуга в «Сцене драки» из финала 2-го акта «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера, гротесковая фуга в финале «Фантастической симфонии» Берлиоза и др.). Возникают новые сложные виды характерного для 2-й пол. 19 в. синтеза форм: напр., Вагнер во вступлении к опере «Лоэнгрин» объединяет черты полифонич. вариаций и фуги; Танеев объединяет свойства фуги и сонаты в 1-й части кантаты «Иоанн Дамаскин». Одним из достижений полифонии 19 в. была симфонизация фуги. Принцип фуги (постепенное, без резких образных сопоставлений раскрытие образно-интонац. содержания темы, направленное на её утверждение) был пересмотрен Чайковским в 1-й части сюиты № 1. В рус. музыке эта традиция была развита Танеевым (см., напр., финальную фугу из кантаты «Иоанн Дамаскин»). Присущее муз. иск-ву 19 в. стремление к характерности, неповторимости образа привело в полифонии С. с. к широкому использованию сочетаний контрастных тем. Сочетание лейтмотивов — важнейший компонент муз. драматургии Вагнера; много примеров соединений разнохарактерных тем находим в соч. рус. композиторов (напр., «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» Бородина, «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова, «Вальс» из балета «Петрушка» Стравинского и др.). Уменьшение значения имитац. форм в музыке 19 в. уравновешивалось выработкой новых полифонич. приёмов (во всех отношениях свободных, допускающих и изменение количества голосов). В их числе — полифонич. «разветвление» тем певучего характера (напр., в этюде XI gis-moll из «Симфонических этюдов» Шумана, в ноктюрне cis-moll ор. 27 № 1 Шопена); в этом смысле В. А. Цуккерман говорит о «лирич. полифонии» Чайковского, имея в виду мелодич. расцвечивание лирич. тем (напр., в побочной партии 1-й части 4-й симфонии или при развитии осн. темы медленной части 5-й симфонии); традиция Чайковского была воспринята Танеевым (напр., медленные части симфонии c-moll и фп. квинтета g-moll), Рахманиновым (напр., фп. прелюдия Es-dur, медленная часть поэмы «Колокола»), Глазуновым (осн. темы 1-й части концерта для скрипки с оркестром). Новым полифонич. приёмом явилась также «полифония пластов», где контрапунктируют не отд. мелодич. голоса, а мелодич. и гармонич. комплексы (напр., в этюде II из «Симфонических этюдов» Шумана). Этот вид полифонич. ткани позднее получил многообразное применение в музыке, преследующей цвето-колористич. задачи (см., напр., фп. прелюдию «Затонувший собор» Дебюсси), и особенно в полифонии 20 в. Мелодизация гармонич. голосов не является принципиально новым для С. с. приёмом, но в 19 в. он используется очень часто и по-разному. Так, Вагнер этим способом достигает особой полифонической — мелодической — полноты в заключит. построении гл. партии увертюры к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры» (такт 71 и далее). Мелодизация гармонич. последований может быть связана с сосуществованием раал. ритмич. вариантов голосов (напр., сочетание четвертей и восьмых во вступлении «Океан-море синее», сочетание орк. и хор. вариантов верхнего голоса в начале 4-й картины оперы-былины «Садко» Римского-Корсакова). Эта особенность соприкасается с «совмещением подобных фигур» — приёмом, получившим блестящее развитие в музыке кон. 19— нач. 20 вв. (напр., в соч. Стравинского: начало 1-й картины балета «Петрушка», «Симфония псалмов», часть 1, цифра 9).

Совр. «новая полифония» существует в борьбе иск-ва гуманистического, страстного, этически наполненного и иск-ва, в к-ром природная интеллектуальность полифонии вырождается в рассудочность, а рациональность — в рационализм. Полифония С. с. в 20 в.— мир противоречивых, часто взаимоисключающих явлений. Распространённое мнение, будто полифония в 20 в. стала преобладающей и стабилизировавшейся системой муз. мышления, справедливо лишь относительно. Нек-рые мастера 20 в. вообще не испытывают потребности в использовании полифонич. средств (напр.,

К. Орф), а другие, владея всем их комплексом, остаются в основном «гомофонными» композиторами (напр., С. С. Прокофьев); для ряда мастеров (напр., П. Хиндемит) полифония — ведущий, но не единств. способ высказывания. Однако мн. муз.-творческие явления 20 в. возникают и развиваются в русле полифонии. Так, напр., невиданная драм. экспрессия в симфониях Шостаковича, «высвобождение» энергии метра у Стравинского находятся в теснейшей зависимости от полифонич. природы их музыки. Нек-рые значит. полифонич. произв. 20 в. связаны с одним из важных направлений 1-й пол. века — неоклассицизмом с его ориентацией на объективный характер муз. содержания, заимствованием принципов формообразования и приёмов у полифонистов строгого стиля и раннего барокко («Ludus tonalis» Хиндемита, ряд соч. Стравинского, в т. ч. «Симфония псалмов»). Нек-рые сложившиеся в области полифонии приёмы по-новому используются в додекафонии; мн. характерные для муз. языка 20 в. средства, такие, как политональность, сложные формы полиметрии, т. н. ленточное голосоведение,— несомненные производные полифонии.

Важнейшая черта полифонии 20 в.— новая трактовка диссонанса, и совр. контрапункт — это обычно диссонантный контрапункт. В основе строгого стиля лежат консонирующие созвучия: диссонанс, встречающийся только в форме проходящего, вспомогательного или задержанного звука, непременно окружается консонансами с обеих сторон. Принципиальное отличие С. с. заключается в том, что здесь применяются свободно взятые диссонансы; они не требуют приготовления, хотя обязательно находят то или иное разрешение, т. е. диссонанс предполагает консонанс лишь с одной стороны — после себя. И, наконец, в музыке мн. композиторов 20 в. диссонанс применяется точно так же, как и консонанс: он не связывается условиями не только приготовления, но и разрешения, т. е. существует как самостоятельное, независимое от консонанса явление. Диссонантность в большей или меньшей степени ослабляет гармонические функциональные связи и препятствует «собиранию» полифонич. голосов в аккорд, в слышимую как единство вертикаль. Аккордово-функциональное последование перестаёт направлять движение темы. Этим объясняется усиление мелодико-ритмической (и тональной, если музыка тональная) самостоятельности полифонич. голосов, линеарный характер полифонии в творчестве мн. совр. композиторов (в чём нетрудно увидеть аналогию с контрапунктом эпохи строгого письма). Напр., мелодическое (горизонтальное, линеарное) начало настолько доминирует в кульминационном двойном каноне из разработки 1-й части 5-й симфонии (цифра 32) Шостаковича, что слух не отмечает гармонических, т. е. вертикальных отношений между голосами. Композиторы 20 в. используют традиц. средства полифонич. языка, однако это нельзя рассматривать как простое воспроизведение известных приёмов: скорее речь идет о совр. интенсификации традиц. средств, в результате чего они обретают новое качество. Напр., в упомянутой симфонии Шостаковича фугато в начале разработки (цифры 17 и 18) благодаря вступлению ответа в увеличенную октаву звучит необычайно жёстко. Одним из самых распространённых средств 20 в. становится «полифония пластов», причём строение пласта может быть неограниченно сложным. Так, пласт иногда образуется от параллельного или противоположного движения множества голосов (вплоть до образования кластеров), применяются приёмы алеаторики (напр., импровизация на заданных звуках серии) и сонористики (ритмич. канон, напр., у струнных, играющих за подставкой) и т. д. Известные из классич. музыки полифонич. противопоставления орк. групп или инструментов у мн. композиторов 20 в. преображаются в специфич. «полифонию ритмотембров» (напр., во вступлении к «Весне священной» Стравинского) и, доведённые до логич. конца, становятся «полифонией сонорных эффектов» (напр., в пьесах К. Пендерецкого). Точно так же использование в додекафонной музыке прямого и ракоходного движения с их инверсиями исходит от приёмов строгого стиля, но систематичность применения, а также точный расчёт в организации целого (не всегда в пользу выразительности) сообщают им иное качество. В полифонич. музыке 20 в. модифицируются традиционные и рождаются новые формы, особенности к-рых неразрывно связаны с характером тематизма и общей звуковой организации (напр., тема финала симфонии ор. 21 А. Веберна построена так, что её 2-я половина — ракоходный вариант 1-й; вариации в финале также строятся ракоходно).

Полифония 20 в. образует принципиально новый стилистич. вид, выходящий за пределы понятия, определяемого термином «С. с.». Ясно очерченных пределов этот «сверхсвободный» стиль 2-й пол. 20 в. не имеет, и общепринятого термина для его определения пока нет (иногда используется определение «новая полифония 20 в.»).

Изучение С. с. в течение долгого времени преследовало только практич. уч. цели (Ф. Марпург, И. Кирнбергер и др.). Спец. историч. и теоретич. исследования появились в 19 в. (Х. Риман). Обобщающие труды были созданы в 20 в. (напр., «Основы линеарного контрапункта» Э. Курта), так же как спец. эстетич. работы о совр. полифонии. Существует обширная лит-ра на рус. яз., посв. исследованию С. с. К этой теме неоднократно обращался Б. В. Асафьев; из трудов обобщающего характера выделяются «Принципы художественных стилей» С. С. Скребкова и «История полифонии» В. В. Протопопова. Общие вопросы теории полифонии освещаются также во мн. статьях о полифонии отд. композиторов.

2) Вторая, завершающая [после *строгого стиля* (2)] часть курса полифонии. В муз. вузах СССР полифония изучается на теоретико-композиторском и нек-рых исполнит. ф-тах; в средних уч. заведениях — только на историко-теоретич. отделении (на исполнит. отделениях знакомство с полифонич. формами включается в общий курс анализа муз. произв.). Содержание курса определяется уч. программами, утверждаемыми Министерством культуры СССР и респ. мин-вами. Курс С. с. предполагает выполнение письменных упражнений гл. обр. в форме фуги (сочиняются также каноны, инвенции, пассакальи, вариации, разного рода вступит. пьесы к фугам и др.). В задачи курса входит анализ полифонич. произв., принадлежащих композиторам разных эпох и стилей. На композиторских отделениях нек-рых уч. заведений практикуется развитие навыков полифонич. импровизации (см. «Задачи по полифонии» Г. И. Литинского); на историко-теоретич. ф-тах муз. вузов СССР утвердился подход к изучению явлений полифонии в историч. аспекте. Для методики преподавания в сов. уч. заведениях характерна связь полифонии со смежными дисциплинами — сольфеджио (см., напр., «Сборник примеров из полифонической литературы. Для 2-х, 3-х и 4-х голосного сольфеджио» В. В. Соколова, М.—Л., 1933, «Сольфеджио. Примеры из полифонической литературы» А. Агажанова и Д. Блюма, М., 1972), историей музыки и др.

Обучение полифонии имеет давние педагогич. традиции. В 17—18 вв. почти каждый композитор был педагогом; принято было передавать опыт молодым музыкантам, пробующим силы в сочинении. Преподавание С. с. считали важным делом крупнейшие музыканты. Уч. руководства оставили Я. П. Свелинк, Ж. Ф. Рамо. И. С. Бах создал многие свои выдающиеся произв.— инвенции, «Хорошо темперированный клавир», «Искусство фуги»— как практич. наставления в сочинении и исполнении полифонич. произв. Среди преподававших С. с.— Й. Гайдн, С. Франк, Ж. Бизе, А. Брукнер. Вопросам полифонии уделяется внимание в уч. руководствах П. Хиндемита, А. Шёнберга. Развитию полифонич. культуры в рус. и сов. музыке способствовала деятельность педагогов-композиторов Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, С. И. Танеева, Р. М. Глиэра, А. В. Александрова, Н. Я. Мясковского. Создан ряд учебников, обобщающих опыт преподавания С. с. в СССР.

Лит.: Танеев С. И., Вступление, в его кн.: Подвижной контрапункт строгого письма, Лейпциг, 1909, ²М., 1959; [Танеев С. И.], Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам, в кн.: С. И. Танеев, Материалы и документы, т. 1, М., 1952; Танеев С. И., Из научно-педагогического наследия, М., 1967; Асафьев Б. В. [Игорь Глебов], О полифоническом искусстве, об органной культуре и о музыкальной современности, Л., 1926; его же, Музыкальная форма как процесс, [кн. 1—2], М.— Л., 1930—47, ²Л., 1971; Скребков С. С., Полифонический анализ, М.— Л., 1940; его же, Учебник полифонии, М.— Л., 1951, ²М., 1965; его же, Художественные принципы музыкальных стилей, М., 1973; Павлюченко С. А., Руководство к практическому анализу основ инвенционной полифонии, М., 1953; Протопопов В. В., История полифонии в её важнейших явлениях. [Вып. 1] — Русская классическая и советская музыка, М., 1962; его же, История полифонии в её важнейших явлениях. [Вып. 2] — Западноевропейская классика XVIII — XIX веков, М., 1965; От эпохи Возрождения к двадцатому веку. [Сб.], М., 1963; Тюлин Ю. Н., Искусство контрапункта, М., 1964; Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV — XVII веков. [Сб.], М., 1966; Пустыльник И. Я., Подвижной контрапункт и свободное письмо, Л., 1967; Кушнарёв Х. С., О полифонии, М., 1971; Степанов А., Чугаев А., Полифония, М., 1972; Полифония. Сб. ст., сост. и ред. К. Южак, М., 1975; Rameau J.-Ph., Traité de l'harmonie..., P., 1722; Marpurg Fr. W., Abhandlung von der Fuge, Bd 1—2, B., 1753—54, ²Lpz., 1806; Kirnberger J. Ph., Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Bd 1—2, B.— Königsberg, 1771—79; Albrechtsberger J. G., Gründliche Anweisung zur Komposition, Lpz., 1790, ²1818; Dehn S., Lehre von Contrapunkt, der Canon und der Fuge, B., 1859, ²1883; Richter E. F. E., Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts, Lpz., 1872 (рус. пер.— Рихтер Э. Ф., Учебник простого и двойного контрапункта, ³М.— Лейпциг, 1903); Bussler L., Kontrapunkt und Fuge im freien modernen Tonsatz, B., 1878, ²1912 (рус. пер.— Бусслер Л., Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги, М., 1885); Jadasson S., Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkts, Lpz., 1884, ⁷под назв.: Musikalische Kompositionslehre, Tl 1, Bd 2, 1926; Prout E., Counterpoint, L., 1890; его же, Double counterpoint and canon, L., 1891, ²1893; его же, Fugue, L., 1891 (рус. пер.— Прout Э., Фуга, М., 1900); его же, Fugal analysis, L., 1892 (рус. пер.— Прout Э., Анализ фуг, М., 1915); Riemann H., Geschichte der Musiktheorie im IX. — XIX. Jahrhundert, Lpz., 1898, ²Hildesheim, 1961; Kurth E., Grundlagen des linearen Kontrapunkts..., Bern, 1917 (рус. пер.— Курт Э., Основы линеарного контрапункта, М., 1931); Hindemith P., Unterweisung im Tonsatz, Bd 1—3, Mainz, 1937—70; Křenek E., Studies in counterpoint, N. Y., 1940; Searle H., Twentieth century counterpoint, L., 1954, ²1955; Adorno Th. W., Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik, B.— Dahlem, 1957; Schönberg A., Preliminary exercises in counterpoint, L., 1963.

В. П. Фраёнов.

СВЫРИ́ЛЬ — укр. дух. муз. инструмент. Разновидность *флейты Пана*. По конструкции близка молд. и рум. *наю*. Состоит из 11—17 тростниковых или деревянных стволов одинакового диаметра, но разл. длины. Звукоряд диатонический, тембр свистящий. Известны 2 вида С. 1) С. со стволами, размещёнными так, что в середине располагаются самые длинные из них, а ближе к краям — все более короткие; стволы имеют ровные срезы и скрепляются тростниковыми планками и жгутом. 2) С. со стволами, размещёнными в порядке возрастания длины; стволы имеют серповидные срезы, скрепляются внизу деревянной дугообразной обоймой («на пидлози»). Оба вида были распространены среди гуцулов (Зап. Украина) до нач. 20 в., затем почти полностью вышли из употребления. Совр. С. (реконструкция Е. Н. Бобровникова) имеют стволы со свистковыми устройствами. Иногда используются в инстр. ансамблях и оркестрах нар. инструментов.

Лит.: Хоткевич Г., Музичні інструменти українського народу, Харків, 1930, с. 183—87; Гуменюк А., Українські народні музичні інструменти, Київ, 1967, с. 41—2; Бобровников Є., Грай, музико, 1963, ²Київ, 1968, с. 34—6; Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1964, с. 38, ²1975, с. 48.

М. В. Лысенко-Днестровский.

СВЯЗУЮЩАЯ ПАРТИЯ — см. *Сонатная форма.*

СГАМБА́ТИ (Sgambati) Джованни (28 V 1841, Рим — 14 XII 1914, там же)— итал. пианист, дирижёр, композитор и муз. деятель. С 5 лет учился у А. Барбьери игре на фп., мальчиком выступал как пианист, пел в церкви. С 1849 в Треви занимался у К. Наталуччи (фп. и гармония), начал сочинять. В 1860 возвратился в Рим, концертировал. Совершенствовался у Ф. Листа. В 1866 дебютировал как дирижёр, исполнив в Риме 3-ю симфонию Бетховена и «Данте-симфонию» Листа. В 1867 основал совм. с Э. Пинелли, Л. Форино и Т. Рамаччотти Римское квартетное об-во (Società romana del Quartetta). В 1869 выступал в Германии, где нашёл поддержку у Р. Вагнера. В Италии, дирижируя концертами, пропагандировал соч. Р. Шумана, И. Брамса, Вагнера. В 1876 организовал совм. с Пинелли Музыкальную академию «Санта-Чечилия» (вёл класс фп.), в 1881—Квинтетное об-во. Концертировал во мн. странах (Великобритания, 1882; Франция, 1884; Германия, 1887; Россия, 1903). С 1884 дирижёр концертов Римского филармонич. об-ва. Как композитор предпочитал крупные инстр. формы (возродил интерес к ним в Италии). По общему направлению творчества был умеренным последователем романтизма, однако в его соч. сильны акад. тенденции. Итал. основа музыки С. несколько сглажена влияниями совр. ему нем. муз. иск-ва.

Соч.: Реквием (для баритона, хора, орк. и органа, 1896); для орк.— 2 симфонии (d-moll, 1882; Es-dur, 1883), Симфония-эпиталама (Sinfonia-epitalamio, 1887), Праздничная увертюра (Ouverture festiva, 1879), Торжественное Andante (Andante sollene) и др.; концерт для фп. с орк. (1880); камерно-инстр. ансамбли — струн. квартет (1882), 2 фп. квинтета (1866, 1876); для фп.— пьесы, транскрипции; мотеты, песни, дуэты и др.

Лит.: Villanis L. A., L'arte del pianoforte in Italia, da Clementi a Sgambati, Torino, 1907; Volbach F., G. Sgambati. Katalog seiner hauptsächlichen Werke, Mainz, [1913]; Casella A., G. Sgambati, «ML», 1925, v. 6, № 4; Martinotti S., Ottocento strumentale italiano, Bologna, [1972].

Т. Н. Соловьёва.

СЕБАСТЬЯ́Н (Sebastian; наст. фам.—Ше́бештьен, Sebestyén) Георг (Дьёрдь) (р. 17 VIII 1903, Будапешт)— венг. дирижёр. Учился в Высшей школе музыки им. Ф. Листа в Будапеште по классу композиции у Л. Вейнера, З. Кодая и А. Шиклоша (окончил в 1921); дирижированием занимался под рук. Б. Вальтера в Мюнхене (1922—23), был также его ассистентом в Гос. оперном т-ре. Работал ассистентом дирижёра в «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке (1923), дирижёром оперных т-ров в Гамбурге (1924—25), Лейпциге (1925—26), Берлине (1926—31). В 1931—37 дирижировал симф. оркестром Всесоюзного радио в Москве, где осуществил на высоком художеств. уровне конц. постановки ряда опер В. А. Моцарта и «Фиделио» Л. Бетховена, выступал в симф. концертах (был первым исполнителем 1-й симфонии Т. Н. Хренникова и 1-й сюиты «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева). В 1938—45 работал в США, руководил филармонич. оркестром в Скрантоне (Пенсильвания). С 1946 живёт в Париже, выступает как симф. и оперный дирижёр (в «Гранд-Опера» и «Опера комик»), осуществил ряд пост. рус. опер, в т. ч. «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы». Много гастролирует, в т. ч. в Москве и др. городах СССР (в 1961). С. обладает тонким вкусом, чувством стиля, умением исполнять классич. музыку строго, но без акад. сухости; в молодости был склонен к значит. контрастам в исп.; зрелое творчество отличается большей сдержанностью.

Лит.: Современные дирижёры, сост. Л. Григорьев и Я. Платек, М., 1969, с. 239—40.

П. Ф. Вейс.

СЕБА́СТЬЯН ИЗ ФЕ́ЛЬШТЫНА (Sebastian z Felsztyna, Felsztyński, Sebastianus Felstin, de Felstin, Felsztyn, Fulsztyn, S. Felstinensis, Roxolanus z Felsztyna), (ок. 1490, Фельштын — ок. 1544)— польский композитор и муз. теоретик. Изучал музыку и теологию

в Ягеллонском ун-те (1507—09; бакалавр т. н. свободных иск-в), позднее профессор того же ун-та. Был известен как педагог; предположительно его учениками были М. Леополита и Вацлав из Шамотул. Приняв духовный сан, стал викарием в Фельштыне, затем в Пшемысле, с 1536— ксёндзом в Саноке. Автор муз.-теоретич. трактатов, в к-рых изложены основы григорианского пения и мензуральной нотации, в т. ч. «Opusculum musices mensuralis»— первого в Польше учебника по мензуральной теории, осн. на общепризнанном в тот период труде Ф. Гаффори «Musica practica». Автор церк. муз. сочинений Alleluia, Ave Maria, Felix et Sacre, De Conceptione, Prosa ad rorate и др. Его дошедшие до нас произведения на cantus firmus — старейшие образцы польского 4-голосия. В них сочетаются черты полифонич. вок. стиля 15 и 16 вв. Наряду с параллельными октавами и квинтами, а также использованием cantus firmus ровными протяжёнными длительностями у него встречаются техника имитации и соответствующая новейшей для того времени трактовка диссонанса. Мн. муз. соч. С. из Ф. утеряны. Б. ч. произв. С. из Ф. известна по упоминаниям современников.

Соч.: Opusculum musices mensuralis. Opusculum musices choralis, Kr., 1515, ² 1539; Opusculum musicae compilatum noviter per dominum Sebastianum presbiterum de Felstin. Pro instutione adolescentium in cantu simplici seu Gregoriano, Kr., [1518]; Modus regulariter accentuandi lectiones matutinales prophetias necnon epistolas et evangelia, Kr., 1518, ² 1525.

Лит.: Бэлза И., История польской музыкальной культуры, т. 1, М., 1954; Surzyński J., Wstęp do monumenta musices, t. 1, Poznań, 1887; Chybiński A., Teoria mensuralna w polskiej literaturze muzycznej, Kr., 1911; его же, Biografia Sebastiana z Felsztyna, «Myśl muzyczna», 1928, № 9, 1929, № 1—2; его же, Do biografii Sebastiana z Felsztyna, «Kwartalnik muzyczny», 1932, № 14—15; Jachimecki Z., Muzyka polska w epoce Piastów i Jagiellonów, [Kr.], 1929; Łobaczewska S., O utworach Sebastiana z Felsztyna, «Kwartalnik muzyczny», 1929, № 3—4.

СЕВЕРАК (Séverac) Деода де (20 VII 1872, Сен-Феликс-Лораге, Верх. Гаронна—24 III 1921, Сере, Вост. Пиренеи)— франц. композитор. Сын художника Жильбера де С. Учился в Тулузской консерватории, в 1896 переехал в Париж, где занимался в «Схола канторум», к-рую окончил в 1907 у А. Маньяра (контрапункт) и В. д'Энди (композиция). Бо́льшую часть жизни провёл на юге Франции; в своих соч. отразил природу, быт, фольклор родного края. Создал большое количество произв. в разных жанрах, был блестящим импровизатором на фп. Одни его соч. остались незавершёнными, другие — не опубликованы. Фп. музыка С. богата мелодиями, близкими народным, выразительна, искренна и самобытна. Её высоко ценил К. Дебюсси. С. был чл. комитета *Национального музыкального общества.*

Соч.: оперы (комич.) — Сердце мельницы (Le cœur du moulin, 1909, Париж), Принцессы д'Окифари (Les Princesses d'Hokifari); для орк. — поэмы, в т. ч. Нимфы в сумерках (Nymphes au crépuscule, 1901), Триптих (1909), сюита Дидона и Эней (по Вергилию, 1903); Сбор винограда (Fête des vendanges, для фп. с орк., 1916); камерно-инстр. ансамбли; для фп.— сюиты, в т. ч. Маленькая сюита (1895), Песня земли (Le chant de la terre, 1900), В Лангедоке (En Languedoc, 1904), пьесы, дуэты; орг. и церк. музыка, в т. ч. мотеты, хоралы; песни на сл. М. Метерлинка, П. Верлена и др.; обр. нар. песен; музыка для драм. т-ра, в т. ч. к пьесам Э. Сикара «Гелиогабал» (1910) и Э. Верхарна «Елена Спартанская» (1912) и др.

Лит.: Шнеерсон Г., Французская музыка XX века, М., 1964, ² 1970, с. 141—43; Séré O., Musiciens français d'aujourd'hui, P., 1911, ³ 1921 (с библиографией и каталогом сочинений); Moulin L., Déodat de Séverac, P., 1922; Selva B., Déodat de Séverac, P., 1930; Landormy P., La musique française après Debussy, P., 1943, с. 100—01; Canteloure J., D. de Séverac, P., 1950; Soula C., Girard J. (сост.), Hommage à Déodat de Séverac, Touluse, 1953; Brody E., The piano music of Déodat de Séverac..., v. 1—2, N. Y., 1964 (Diss.). *А. Я. Ортенберг.*

СЕ́ВЕРСКИЙ (наст. фам. — Скородумов) Михаил Константинович [1 (13) XI 1882, дер. Крестниковская, ныне Вологодской обл.—4 III 1954, Москва]— сов. певец (тенор) и гусляр. Засл. арт. РСФСР (1937). В 1904 окончил курсы хор. пения при Моск. консерватории. Творч. деятельность начал в оперетте М. В. Лентовского. В 1906—19 артист хора Большого т-ра и руководитель организованного им вок. квартета. С 1925 работал на радио. Выступал как конц. певец, исполнял рус. песни, записанные им в Вологодской, Тверско́й, Ярославской губ., былины, песни народов мира. Был также исполнителем на реконструированных им по старинным рисункам гуслях. Переложил для гусель ряд произв. рус. композиторов, написанных для др. инструментов. Выступал в конц. залах Москвы с тематич. концертами «Вечера русской народной песни и былины». В последние годы жизни руководил художеств. самодеятельностью в клубах, Домах культуры Москвы. *Н. С. Зелов.*

СЕ́ВЕРУД (Saeverud) Харальд Сигурд Йохан (р. 17 IV 1897, Берген) — норв. композитор. Учился у Б. Хольмсен (фп. и композиция) в Муз. академии в Бергене, совершенствовался по композиции у Ф. Э. Кохa в Высшей школе музыки в Берлине (1920—21), изучал дирижирование под рук. К. Крауса (1935). Как дирижёр гастролировал с сер. 1940-х гг. Сочиняет музыку с детства; первое симф. произв. создал в 15-летнем возрасте («Танец горной девы» — «Huldredans», исполнен под упр. автора в Бергене). Один из ведущих представителей совр. норв. композиторской школы; его музыка отличается ярким нац. своеобразием, самобытностью стиля. Осн. источник творчества С. — нар. музыка Зап. Норвегии, особенно иск-во нар. скрипачей «хардингфелеров»; использует типичные для нар. танцев — т. н. слоттов (см. *Норвежская музыка*) — приёмы варьирования, технику т. н. цепного развития коротких мотивов; характерны энергия острых и сложных ритмов (сюиты «Гальдреслотты» и «Сильюслотты», обе 1943), сочетание особенностей норв. интонац. строя с совр. средствами муз. выразительности. В своей музыке С. опирается преим. на творч. опыт Б. Бартока и И. Ф. Стравинского. Отказываясь от принципов *атональной музыки* (применял лишь в нек-рых ранних соч.), широко использует технику расширенной тональности, старинные диатонич. лады с их экспрессией. Наиболее плодотворный период творчества — 1940—50-е гг. В годы фаш. оккупации посвятил ряд произв. норв. патриотам: «Симфония Сопротивления» («Quasi una fantasia. Motstandsbevegelsens symfoni», № 5), «Симфония скорби» («Sinfonia dolorosa», № 6, посв. памяти расстрелянного норв. патриота А. Лавика); воплощением «борьбы, веры и благодарности» С. назвал свою «Симфонию псалмов» («Salmesymfoni», № 7, с хором); бойцам Сопротивления посв. также сюиты для фп. на темы «богатырских песен» («Kjempeviseslåtten», 1945). Популярна его музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» с антиромантич. трактовкой гл. образа (в противоположность Э. Григу С. подчёркивает не лирич., а сатирич. концепцию драмы). В нач. 1950-х гг. посетил Сов. Союз.

Соч.: балет — Страшный сон Синей Бороды (Ridder Blåckjeggs mareritt, 1960, Осло); для орк. — 9 симфоний (1920, 1922, 1926, 1937, 1941, 1942, 1945; Симфония Миннесоты, 1957; 1961), 50 маленьких вариаций (1931, также для фп., 1940), сюиты — Лукреция (из музыки к пост. «Поругание Лукреции» по поэме Шекспира, 1936), 2 сюиты и 12 орк. пьес из музыки к «Пер Гюнту» (1942), Пастушеские напевы (Gjaetlevise, 1940), Героическая поэма (Poema Eroica, 1955), Торжественное шествие (Entrata regale, 1960) и др. орк. пьесы; для инструмента с орк. — концерты: для фп. (1950), скр. (1956), влч. (1930) и гобоя (1938), дивертисмент для флейты и струн. орк. (1941), Романс для скр. соло (и с фп., 1942); камерно-инстр. ансамбли — 20 маленьких дуэтов для 2 скр. (1951), струн. квартет (1969); для фп.— соната (1921), 6 сонатин (1950), сюита (1930), 5 каприсов (1919), Слотты и песни из Сильюстёля (Slåtter og stev fra Siljustøl, 1942—45, 5 тетрадей), Гальдерслотты (Galderslåtten, 1943), 7 лёгких пьес (1939); Пастораль для хора (1952); музыка к спектаклям драм. т-ра.

Лит.: Lind S., H. Saeverud, «Nordisk musikkultur», № 1; Fischer T., Modstand — gjennombrudd: Noen strukturelle saedrag i H. Saeveruds klavermusikk, «Nordisk musikkultur», 1956, № 5; Lange K., Østvedt A., Norwegian music, L., [1958], ² 1971 (рус. пер.— Ланге К. и Эствед А., Норвежская музыка, М., 1967). *О. Е. Левашёва.*
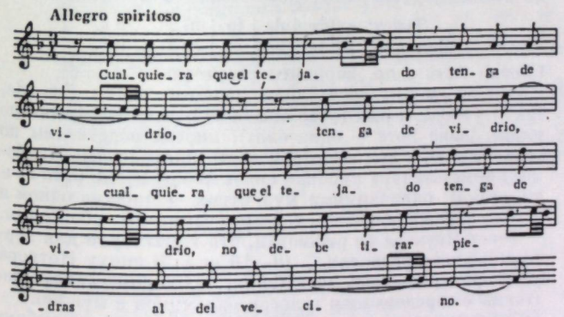
СЕВИЛЬЯ́НА — см. *Сегидилья.*

СЕ́ГЕРСТАМ (Segerstam) Лейф (р. 2 III 1944, Васа)— фин. дирижёр, скрипач и композитор. В 1963 окончил

по классам скрипки и дирижирования Академию музыки им. Я. Сибелиуса в Хельсинки, в 1965 — Джульярдскую муз. школу в Нью-Йорке, где совершенствовался по композиции у В. Персикетти. В 1965—66 преподавал муз.-теоретич. предметы в Академии музыки им. Я. Сибелиуса в Хельсинки, одноврем. (1966—68) был гл. дирижёром Фин. нац. оперы, дирижировал балетными спектаклями этого т-ра во время его гастролей в Швеции, Норвегии, Венгрии, странах Юж. Америки; выступал также в США (с хельсинкским филармонич. оркестром). С 1968 дирижёр (с 1970 главный) Шведской корол. оперы в Стокгольме (с 1971 её музик-директор). С 1971 дирижирует в крупнейших оперных т-рах («Ковент-Гарден», Лондон; «Метрополитен-опера», Нью-Йорк), выступает с симф. оркестрами, в т. ч. на Зальцбургских фестивалях; с оркестрами Би-Би-Си, Вашингтонским симф., Ленинградским академическим и мн. др.). С сер. 70-х гг. постоянный дирижёр симф. оркестров Фин. радио в Хельсинки и Австр. радио в Вене, а также рук. струн. квартета (носит его имя). Дирижёрское иск-во С. отличается большой эмоциональностью, свежестью интерпретаций; исполняет произв. разл. стилей, классич. и современные, а также собств. музыку. Как композитор выработал систему сочинения, основанную на «свободной пульсации»,— исключил понятия длительности, тактовой черты, отчасти динамич. обозначений (орк. пьеса «Родина» — «Patria», 1973, и др.). С. — автор 4 балетов (в т. ч. «Пандора», 1967), пьесы для симф. оркестра «Вопли и видения» («Screams and visions»), Дивертисмента для струн. оркестра (1963), концерта для скрипки с оркестром (1967), 12 струн. квартетов (1962—77), соч. для голоса с орк. или с фп., в т. ч. пьесы «7 красных моментов» («7 red moments», 1967), пьес для фп., в т. ч. «Мысли» («Thoughts»).

Лит.: Finnish music at the Helsinki festival 1975, Hels., 1975; Sermilä J., Finlands composers, Hels., 1976; Leif Segerstam, Hels., 1977, [буклет]. *М. А. Сальберг-Вачнадзе.*

СЕГИДИ́ЛЬЯ (испан. seguidilla) — испан. нар. танец. Сопровождается пением. Появился в 15 или 16 вв. в Ла-Манче (Кастилия).



М. де Фалья. Сегидилья. Из цикла «Семь испанских народных песен».

В 17 в. С. широко распространилась по Испании, со временем возникли местные разновидности, из к-рых наиболее традиционными являются мурсийская и севильская (последняя более известна под назв. севильяна — sevillana, т. е. seguidilla sevillana). Музыка, сопровождающая С., — развёрнутая пьеса, включающая многократные повторения отд. стихов строфы, инстр. вступление, заключение, а также небольшие интермедии между отд. стихами. Для мелодий С. типичны натуральный мажор (изредка — чередование мажора и параллельного минора), 3-дольный размер (3/4), подвижный темп (allegro, allegretto), жизнерадостный характер. Тексты С. преим. лирического или шутливого содержания. Аккомпанирующие инструменты — гитары, бандуррии, пандереты, кастаньеты. Классич. образцы использования С. в проф. музыке — увертюра «Ночь в Мадриде» М. И. Глинки (инстр. и вок. темы двух кастильских С., записанные композитором в Испании), мурсийская С. из цикла «Семь испанских народных песен» М. де Фалья.

СЕ́ГО, правильнее Сегё (Szegö) Юлия (р. 1900, Берегсас, ныне Берегово Закарпатской обл. УССР) — венг. певица (сопрано), фольклорист, музыковед. Окончила Высшую муз. школу им. Ф. Листа в Будапеште (класс пения) и ун-т в Клуже (Румыния). С 1945 преподаёт фольклористику в венгерской консерватории в Клуже, с 1949 зав. клужским отделением Института этнографии и фольклора (Бухарест). С. занималась собиранием народных песен в областях с румынским населением — в Молдове и Трансильвании (в Бухаресте опубликован составленный ею сборник 150 венг. нар. песен из Трансильвании «Я собирала венок» — «Kötöttem bokrétát»). Концертировала как исполнительница нар. песен в Румынии и Венгрии, а также в Нидерландах и Дании. Автор работ о жизни и деятельности Б. Бартока, в т. ч. о его трудах по фольклористике (интерес представляют приводимые ею воспоминания современников Бартока, в т. ч. его близких друзей, не опубликованные в др. книгах о нём), а также исследований о взаимодействии рум. и венг. нар. музыки в Молдове.

Соч.: Bartók Béla. A népdalkutató, Buc., [1956]; Adalékok a moldvai román-magyar népzenei kölcsönhatás vizsgálatához, Buc., 1963; Bartók Béla élete, Buc., 1964; Emlékek maradnak— Bartók Béla életregénye, Buc.— Bdpst, 1965, ² 1970. *П. Ф. Вейс.*

СЕГО́ВИЯ (Segovia) Андрес Торрес (по уточнённым данным, р. 21 II 1893, Линарес, пров. Хаэн) — испан. гитарист. Научился игре на гитаре самостоятельно. Дебютировал в 15-летнем возрасте в Гранаде. После гастролей в странах Европы, Сев. и Юж. Америки и Азии (1920-е гг.) получил мировую известность. С 1955 рук. класса гитары в Академии Киджана в Италии, с 1958 преподаёт в Сантьяго-де-Компостела в Испании. Среди учеников — Дж. Уильямс, А. Диас, Дж. Брим, А. Вальдес-Блейн. По инициативе С. были открыты классы гитары в муз. уч-щах и консерваториях разных стран. Исключит. виртуоз, исполнение к-рого отличается также глубиной интерпретаций, С. возродил интерес к гитаре как сольному инструменту, ввёл в репертуар гитаристов классич. и совр. музыку. С. исполняет также собств. соч. — Концерт для гитары с оркестром, «Тонадилью», «Этюд памяти М. Понсе», «Орасьон» и др. пьесы. Иск-во С., расширившего технич. и выразит. возможности гитары, вдохновило мн. композиторов на создание произв. для этого инструмента. Для С. написаны и ему посв. пьесы «Сеговия» А. Русселя, «Сеговиана» Д. Мийо, «Сеговии» А. Тансмана, «Фандангильо» Х. Турины, сонатина Ф. Морено Торробы, сюита «Композеляна» Ф. Момпу, «Дьявольское каприччо» М. Кастельнуово-Тедеско, концерты с оркестром А. Тансмана, Э. Вила Лобоса, «Южный концерт» М. Понсе, «Фантазия для благородного рыцаря» для гитары с оркестром Х. Родриго и др. Важный вклад в репертуар гитаристов С. внёс своими обработками классич. музыки (соч. И. С. Баха, Й. Гайдна, Л. Бетховена, Д. Скарлатти, С. Франка, И. Альбениса, Э. Гранадоса, П. И. Чайковского и М. П. Мусоргского). В этих обработках С. проявляет тонкое чувство стиля, мастерски использует полифонич. и колористич. возможности инструмента. В его редакции изданы 20 этюдов для гитары Ф. Сора, часто исполняемые С. и его учениками. Пьесы из репертуара С. входят в разл. ин-



структивные сб-ки для гитары, в т. ч. в серию сб-ков, составленных П. С. Агафошиным (о значении С. для гитарного иск-ва говорится и в его кн. «Новое о гитаре»). С. оказал влияние на развитие гитарного иск-ва в Сов. Союзе. Во время гастролей в СССР (1926, 1927, 1936) давал консультации сов. гитаристам (П. С. Агафошину, П. И. Исакову, В. И. Яшневу и их ученикам А. М. Иванову-Крамскому, Д. С. Челнокову и др.).

Лит. соч.: La guitarra y Yo., «Guitar review», 1949, № 8; Письмо моему биографу, пер. с франц., «СМ», 1960, № 6.

Лит.: Игорь Глебов, Концерт Андрэ Сеговия, «Красная газета», 1926, 19 марта; Агафошин П. С., Новое о гитаре, М., 1928, с. 23—35; Вольман Б., Гитара в России, Л., 1961; его же, Великий гитарист, «СМ», 1964, № 8; Вайсборд М., Андрес Сеговия в Москве, «МЖ», 1971, № 20; его же, Андрес Сеговия в СССР, там же, 1974, № 6; Gavoty B., Hauert R., Andrés Segovia, Gen.—Monaco, [1955]; Usillos C., Segovia, [Bilbao, 1973]. *М. А. Вайсборд.*

СЕЙШАС (Seixas) Жозе Антонью Карлуш ди (11 VI 1704, Коимбра — 25 VIII 1742, Лисабон) — португ. композитор, клавесинист и органист. Возможно, ученик Д. Скарлатти, влияние к-рого заметно в клавесинных соч. С. (автор свыше 700 пьес).

Соч.: увертюра для струн. орк.; концерт для клавесина с орк.; сонаты, токкаты, менуэты и др. пьесы для клавесина; культовая музыка, в т. ч. 10 месс, Te Deum, мотеты; пьесы для органа. *П. А. Ахундов.*

СЕКАР-РОЖАНСКИЙ (наст. фам.— Рожанский) Антон Владиславович [6 (18) V 1863, Влоцлавек — 28 I 1952, Люблин] — рус. певец (лирико-драм. тенор). В 1891 окончил Петерб. консерваторию по классу С. И. Габеля; выступал в оперных т-рах Ростова-на-Дону, Харькова, Тбилиси. В 1896 успешно дебютировал в Мариинском т-ре, затем, переехав в том же году в Москву, стал солистом Моск. частной рус. оперы. В 1910—1914 выступал в городах Сибири. Обладал мощным голосом, особенно хорошо звучавшим в среднем регистре, ярким темпераментом. Н. А. Римский-Корсаков высоко ценил С.-Р., первого исполнителя партий в его операх: Садко («Садко», 1898), Лыков («Царская невеста», 1899; для С.-Р. композитор написал вставную арию Лыкова в 3-м д.). Среди партий: Голицын («Хованщина»), Рудольф («Богема», первое исп. оперы в России, 1897), Самсон; Рауль («Гугеноты»), Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно), Тангейзер. В 1914—19 профессор Моск. консерватории. В 1920 уехал в Польшу, был профессором Варшавской консерватории.

Лит.: Римский-Корсаков Н. А., Летопись моей музыкальной жизни, СПБ, 1909; Шкафер В. П., Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890—1930 гг., Л., 1936; Левик С. Ю., Записки оперного певца, М., 1955, ² 1962; Гозенпуд А., Русский оперный театр между двух революций, 1905—1917, Л., 1975.

СЕКВЕ́НЦИЯ (позднелат. sequentia, букв.— то, что идёт вслед; следование, от лат. sequor — следую).

1) Жанр ср.-век. монодии, песнопение, исполнявшееся в мессе после Alleluia перед чтением Евангелия. Происхождение термина «С.» связано с обычаем расширять песнопение Alleluia, прибавляя к нему ликующую юбиляцию (jubelus) на гласные a — e — u — i — a (в особенности на последнюю из них). Добавляемая юбиляция (sequetur jubilatio), первоначально бестекстовая, и была впоследствии названа С. Будучи вставкой (как бы вокальной «каденцией»), С. является разновидностью *тропа*. Специфика С., отличающая её от обычного тропа, состоит в том, что она представляет собой относительно самостоят. раздел, выполняющий функцию расширения предшествующего песнопения. Развиваясь на протяжении столетий, юбиляция-С. приобретала разл. облик. Различают две разные формы С.: 1-я бестекстовая (не называлась С.; условно — до 9 в.), 2-я — с текстом (с 9 в.; собственно С.). Возникновение вставки-юбиляции относится примерно к 4 в., периоду превращения христианства в гос. религию (в Византии при императоре Константине); тогда юбиляция носила радостно-ликующий характер. Здесь впервые пение (музыка) обрело внутр. свободу, выйдя из подчинения словесному тексту (внемузыкальному фактору) и ритму, имевшему в основе танц. либо маршевое движение. «Тот, кто предаётся юбиляции, не произносит слов: это — глас духа, растворённого в радости...»,— указывал Августин. Форма С. с текстом распространилась в Европе во 2-й пол. 9 в. под влиянием византийских (и болгарских?) певцов (по А. Гастуэ, 1911, в рукоп. С. встречаются указания: graeca, bulgarica). С., возникшие в результате подстановки текста к юбиляц. распеву, получили также название «прозы» (по одной из версий термин «проза» происходит от начертания под титлом pro sū=pro sequentia, т. е. «вместо секвенции»; франц. pro sę→prose; однако это объяснение не совсем согласуется со столь же частыми выражениями: prosa cum sequentia — «проза с секвенцией», prosa ad sequentiam, sequentia cum prosa — здесь «проза» истолковывается как текст к секвенции). Расширение юбиляционного мелизма, особенно выделяющее мелодич. начало, получило название longissima melodia. Одной из причин, вызвавших подстановку текста к юбиляции, была значит. трудность запоминания «длиннейшей мелодии». Установление формы С. приписывается монаху из монастыря Санкт-Галлен (в Швейцарии, близ Боденского озера) Ноткеру Заике. В предисловии к «Книге гимнов» («Liber Ymnorum», ок. 860—887) Ноткер сам рассказывает об истории жанра С.: в Санкт-Галлен прибыл из разорённого аббатства Жюмьеж (на Сене, под Руаном) монах, к-рый передал санкт-галленцам сведения о С. По совету своего учителя Изо Ноткер подтекстовал юбиляции согласно силлабич. принципу (один слог на один звук мелодии). Это было очень важным средством уточнения и фиксации «длиннейших мелодий», т. к. господствовавший тогда способ муз. нотации был несовершенным. Далее Ноткер приступил к сочинению ряда С. «в подражание» известным ему песнопениям этого рода. Историч. значение метода Ноткера состоит в том, что церк. музыканты и певцы впервые получили возможность создавать новую собств. музыку (Нестлер, 1962, с. 63). В творчестве Ноткера выработалась и оригинальная муз. форма С., в к-рой формирующим фактором было взаимодействие словесного текста и мелодии:

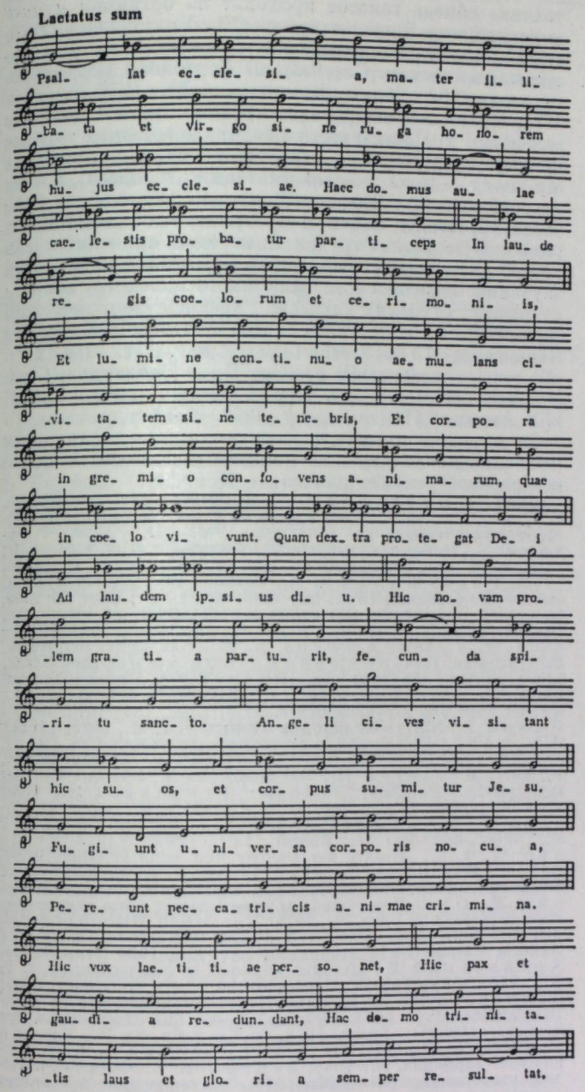
Текст: a ‖ bc ¦ de ¦ fg ¦ hi ¦ ... ‖ k
Мелодия: a ‖ bb ¦ cc ¦ dd ¦ ee ¦ ... ‖ f

(Могли быть и др. варианты структуры С.)

Основу формы составляли двойные стихи (bc, de, fg,...), строки к-рых точно или приблизительно равны по длине (одна нота — один слог), иногда родственны по содержанию; пары же строк часто контрастны. Наиболее примечательна арочная связь между всеми (или почти всеми) окончаниями муз. строк — либо на одном и том же звуке, либо даже сходными заключит. оборотами.

Текст Ноткера не рифмован, что характерно для первого периода развития С. (9—10 вв.). В эпоху Ноткера уже практиковалось исполнение С. хором, антифонно (также с чередованием голосов мальчиков и мужчин) — «с целью наглядно выразить согласие всех в любви» (Durandus, 13 в.). Структура С. — важный шаг в развитии муз. мышления (см. Nestler, 1962, с. 65—66). Наряду с литургич. С. существовали и внелитургич. светские (на лат. языке; иногда с инстр. сопровождением).

В дальнейшем С. разделились на 2 вида: западные (Прованс, Сев. Франция, Англия) и восточные (Германия и Италия); среди образцов начального многоголосия встречаются и С. (C. Rex coeli domine в Musica enchiriadis, 9 в.). С. оказали влияние на развитие нек-рых светских жанров (эстампи, Leich). Текст С. становится рифмованным. Второй этап эволюции С. начался с 12 в. (гл. представитель — автор популярных «проз» Адам из парижского аббатства Сен-Виктор). По форме подобные С. приближаются к гимну (помимо силлабики и рифмы — стиховой метр, периодич. структура, рифменные каденции). Однако мелодия гимна одинакова для всех строф, а в С. она связана с двойными
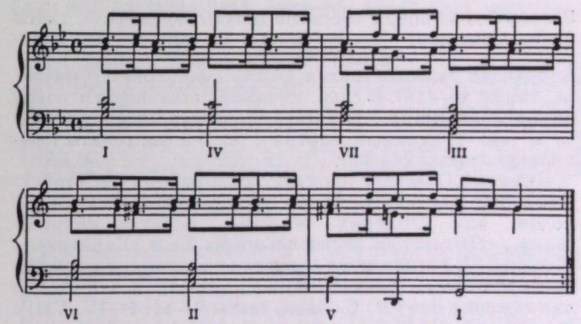


Ноткер. Секвенция.

строфами. Строфа гимна обычно имеет 4 строки, а С.—3; в отличие от гимна С. предназначена для мессы, а не для оффиция. Последний период развития С. (13—14 вв.) ознаменован сильным влиянием внелитургич. нар.-песенных жанров. Постановлением Тридентского собора (1545—63) из церк. службы были изгнаны почти все С., за исключением четырёх: пасхальная С. «Victimae paschali laudes» (текст, а возможно, и мелодия — Вино Бургундского, 1-я пол. 11 в.; К. Пэрриш, Дж. Оул, с. 12—13; от этой мелодии, вероятно, с 13 в. происходит известный хорал «Christus ist erstanden»); С. на праздник Троицы «Veni sancte spiritus», к-рая приписывается С. Лентону (ум. в 1228) или папе Иннокентию III; С. на праздник Тела Господня «Lauda Sion Salvatorem» (текст Фомы Аквинского, ок. 1263; мелодия первоначально связана с текстом другой С. — «Laudes Crucis attolamus», приписываемой Адаму Сен-Викторскому, к-рая использована П. Хиндемитом в опере «Художник Матис» и в одноим. симфонии); С. нач. 13 в. о судном дне *Dies irae*, ок. 1200? (в составе Реквиема; по 1-й главе книги пророка Софонии). Позже была допущена и пятая С., на праздник Семи скорбей Марии — *Stabat Mater*, 2-я пол. 13 в. (авторство текста не выявлено: Бонавентура?, Якопоне да Тоди?; мелодия Д. Жосиза — D. Jausions, ум. 1868 или 1870).

См. *Ноткер.*

2) В учении о гармонии С. (нем. Sequenze, франц. marche harmonique, progression, итал. progressione, англ. sequence) — повторение мелодич. мотива или гармонич. оборота на др. высоте (от др. ступени, в др. тональности), следующее сразу за первым проведением как его непосредственное продолжение. Обычно всё последование наз. С., а его части — звеньями С. Мотив гармонической С. чаще всего состоит из двух или неск. гармоний в простых функц. отношениях. Интервал, на к-рый сдвигается первоначальное построение, наз. шагом С. (наиболее распространены сдвиги на секунду, терцию, кварту вниз или вверх, значительно реже на др. интервалы; шаг может быть переменным, напр. сначала на секунду, затем на терцию). Вследствие преобладания автентич. оборотов в мажорно-минорной тональной системе часто встречается нисходящая по секундам С., звено к-рой состоит из двух аккордов в нижнеквинтовом (автентич.) соотношении. В такой автентич. (по В. О. Беркову — «золотой») С. используются все ступени тональности в движении по квинтам вниз (квартам вверх):



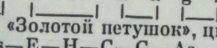
Г. Ф. Гендель. Сюита g-moll для клавесина. Пассакалья.

С. с движением по квинтам вверх (плагальная) встречается редко (см., напр., 18-ю вариацию «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова, такты 7—10: V—II, VI—III в Des-dur). Сущностью С. является линеарно-мелодическое движение, в к-ром определяющее функциональное значение имеют его крайние точки; внутри средних звеньев С. преобладают *переменные функции*.

С. обычно классифицируют по двум принципам — по их функции в композиции (внутритональные — модулирующие) и по принадлежности к к.-л. из родов звуковой системы (диатонические — хроматические): I. Однотональные (или тональные; также односистемные)— диатонические и хроматические (с отклонениями и побочными доминантами, а также др. видами хроматизма); II. Модулирующие (разносистемные) — диатонические и хроматические. Однотональные хроматические (с отклонениями) С. в пределах периода часто относят к модулирующим (по родственным тональностям), что неверно (В. О. Берков справедливо отмечал, что «секвенции с отклонениями относятся к тональным»). Образцы разл. видов С.: однотональная диатоническая — «Июль» из «Времён года» Чайковского (такты 7—10); однотональная хроматическая — вступление к опере «Евгений Онегин» Чайковского (такты 1—2); модулирующая диатоническая — прелюдия d-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха (такты 2—3); модулирующая хроматическая — разработка I ч. 3-й симфонии Бетховена, такты 178—187: c-cis-d; разработка I ч.

4-й симфонии Чайковского, такты 201—211: h-e-a, a-d-g. Хроматич. модификацию автентич. секвенции представляет собой обычно т. н. «доминантовая цепочка» (см., напр., арию Марфы из IV д. оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова, цифра 205, такты 6—8), где мягкие тяготения диатонич. побочных доминант заменяются острыми хроматическими («альтерационные вводные тоны»; см. Тюлин, 1966, с. 160; Способин, 1969, с. 23). Доминантовая цепочка может идти как в пределах одной данной тональности (в периоде; напр., в побочной теме увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта»), так и быть модулирующей (разработка финала симфонии Моцарта g-moll, такты 139—47, 126—32). Помимо основных критериев классификации С. имеют значение и другие, напр. разделение С. на мелодич. и аккордовые (в частности, возможно несовпадение видов мелодич. и аккордовой С., идущих одновременно, напр. в прелюдии C-dur из ор. 87 Шостаковича, такты 19—22, где мелодич. С. — с вводнотоновой хроматикой, а одновременно идущая аккордовая — диатонична), на точные и варьированные.

С. применяется и вне мажорно-минорной системы. В симметричных ладах секвентное повторение имеет особое значение, нередко становясь типичной формой изложения ладовой структуры (напр., односистемная С. в сцене похищения Людмилы из оперы «Руслан и Людмила» — звуки g—f—es—des—h—a—g—f—es, в соло



Звездочёта из оперы «Золотой петушок», цифра 6, такты 2—9 — аккорды Es—E—H—C—G—As—G—As; модулирующая разносистемная С. в 9-й фп. сонате Скрябина, такты 15—19). В совр. музыке С. обогащается новой аккордикой (напр., полигармоническая модулирующая С. в теме связующей партии I ч. 6-й фп. сонаты Прокофьева, такты 24—32).

Принцип С. может проявляться в разных масштабах: в нек-рых случаях С. сближается с параллелизмом мелодич. или гармонич. оборотов, образуя микро-С. (напр., «Цыганская песня» из оперы Бизе «Кармен» — мелодич. С. соединяется с параллелизмом аккордов аккомпанемента — I—VII—VI—V; Presto в 1-й сонате для скрипки соло И. С. Баха, такты 9—11: I—IV, VII—III, VI—II, V; Интермеццо ор. 119 № 1 h-moll Брамса, такты 1—3: I—IV, VII—III; мелодич. С. у Баха и аккордовая у Брамса превращаются в параллелизм). В др. случаях принцип С. распространяется на повторения больших построений в разных тональностях на расстоянии, образуя макро-С. (по определению Б. В. Асафьева — «параллельные проведения»).

Осн. композиц. назначение С. — создание эффекта развития, особенно в разработках, связующих партиях (в пассакалье g-moll Генделя С. связана с характерным для жанра нисходящим басом g—f—es—d; подобного рода С. можно встретить и в др. произведениях этого жанра).

С. как способ повторения мелких композиц. единиц, по-видимому, всегда существовала в музыке. В одном из греч. трактатов (Аноним Беллермана I, см. Najock D., Drei anonyme griechische Trackate über die Musik. Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus, Göttingen, 1972) мелодич. фигура с верхним вспомогат. звуком излагается (очевидно, в учебно-мелодич. целях) в виде двух звеньев С. — h^1—cis^2—h^1 cis^2—d^2—cis^2 (то же — у Анонима III, у к-рого как С. излагается также др. мелодич. фигура — подъём «многократным образом»). Изредка С. встречается в григорианском хорале, напр. в оффертории Populum (V тона), v. 2: («exal) — ta $a^{c^1}\,c^1\,a^{c^1}\,h\,a\,g\,h\,h\,g\,h\,a\,g$ (bis»). С. иногда используется в мелодике проф. музыки средневековья и Возрождения. Как особая форма повторности С. применяется у мастеров парижской школы (12 — нач. 13 вв.); в трёхголосном градуале «Benedicta» С. в технике обмена голосов проходит на органном пункте выдержанного нижнего голоса (Ю. Хоминський, 1975, с. 147—48). С распространением канонич. техники появилась и канонич. С. («Patrem» Бертолино Падуанского, такты 183—91; см. Хоминський Ю., 1975, с. 396—397). Принципы полифонии строгого стиля 15—16 вв. (особенно у Палестрины) направлены скорее против простых повторений и С. (а повторение на др. высоте в эту эпоху — прежде всего имитация); однако С. всё же употребительна у Жоскена Депре, Я. Обрехта, Н. Гомберта (С. можно найти и у Орландо Лассо, Палестрины). В теоретич. трудах С. нередко приводится как способ систематики интервалов или для демонстрации звучания одноголосного (или многоголосного) оборота на разных ступенях согласно древней «методической» традиции; см., напр., «Ars cantus mensurabilis» Франко Кёльнского (13 в.; Gerbert, Scriptores..., t. 3, p. 14[a]), «De musica mensurabili positio» Й. де Гарландиа (Coussemaker, Scriptores..., t. 1, p. 108), «De cantu mensurabili» Анонима III (там же, p. 325[b], 327[a]) и др.

С. в новом смысле — как последование аккордов (особенно нисходящая по квинтам) — получила широкое распространение начиная с 17 в.

Лит.: 1) Кузнецов К. А., Введение в историю музыки, ч. 1, М.— Пг., 1923; Ливанова Т. Н., История западноевропейской музыки до 1789 года, М.— Л., 1940; Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, М.— Л., 1941; его же, Всеобщая история музыки, ч. 1, М., 1956, [2] 1965; Розеншильд К. К., История зарубежной музыки, вып. 1—До середины 18 в., М., 1963; Wolf F., Über die Lais, Sequenzen und Leiche, Heidelberg, 1841; Schubiger A., Die Sängerschule St. Gallens von 8. bis 12. Jahrhundert, Einsiedeln — N. Y., 1858; Ambros A. W., Geschichte der Musik, Bd 2, Breslau, 1864; Naumann E., Illustrierte Musikgeschichte, Lfg. 1, Stuttg., 1880 (рус. пер.—Науман Эм., Иллюстрированная всеобщая история музыки, т. 1, СПБ, 1897); Riemann H., Katechismus der Musikgeschichte, Tl 2, Lpz., 1888 (рус. пер.— Риман Г., Катехизис истории музыки, ч. 2, М., 1897, [2] 1928); Wagner P., Einführung in die gregorianische Melodien, [Bd 1], Freiburg, 1895, Bd 3, Lpz., 1921; Gastoué A., L'art grégorien, P., 1911; Besseler H., Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam, 1931—34; Prunières H., Nouvelle histoire de la musique, pt 1, P., 1934 (рус. пер.— Прюньер А., Новая история музыки, [т.] 1, М., 1937); Johner D., Wort und Ton im Choral, Lpz., 1940, [2] 1953; Steinen W. v. d., Notker der Dichter und seine geistige Welt, Bd 1—2, Bern, 1948; Parrish C., Ohl J., Masterpieces of music before 1750, N. Y., 1951, L., 1952 (рус. пер.— Парриш К., Оул Дж., Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха, Л., 1975); The Oxford History of music, v. 2, L.— Oxf., 1932, то же, N. Y., 1973; Chominski J. M., Historia harmonii i kontrapunktu, t. 1, Kr., 1958 (укр. пер.— Хоминський Й., Історія гармонії та контрапункту, т. 1, К., 1975); Nestler G., Geschichte der Musik, Gütersloh, 1962; Gagnepain B., La musigue français du moyen age et de la Renaissance, P., 1968; Kohoutek C., Hudebni stylyz hlediska skladatele, Praha, 1976. 2) Тюлин Ю. Н., Учение о гармонии, М.—Л., 1937, [3] М., 1966; Способин И. В., Лекции по курсу гармонии, М., 1969; Берков В. О., Формообразующие средства гармонии, [2] М., 1971. См. также лит. при статье *Гармония*.

Ю.Н. Холопов.

СЕ́КЕЙ (Székely) Имре (8 V 1823, Матьфальва, ныне ЧССР — 8 V 1887, Будапешт) — венг. пианист и композитор. Учился в муз. школе Меркля в Будапеште, выступал публично с 13-летнего возраста. С 1847 жил в Париже, затем в Лондоне, концертировал (в т. ч. со скрипачом Э. Ременьи). С 1852 работал в Будапеште, с 1879 до конца жизни преподавал игру на фп. в Нац. муз. уч-ще. Наиболее значительны произв. для фп. — «Венгерские идиллии» («Magyar idillák», ок. 1850), «Венгерские фантазии» («Magyar ábrándok», ок. 1860), 15 инвенций (1881), Венг. прелюдии и фуги (изданы посмертно, 1903). Среди др. соч. — симфонии, камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. струн. квартет.

Лит.: Mosonyi M., Székely Imre zongorára írt magyar zeneművei, «Zenészeti lapok», 1865; Sebestyén E., Dumas barátja, a pesti zeneszerző, «A zene», 1930, № 3.

П. Ф. Вейс.

СЕ́КЕЙ (Székely) Михай (8 V 1901, Ясберень — 22 II 1963, Будапешт) — венг. певец (бас). Нар. арт. ВНР (1950). Брал уроки пения у Г. Ласло. С 1924 солист оперного т-ра в Будапеште. Много гастролировал в странах Европы, в т. ч. в СССР (1951) и США (пел в «Метрополитен-опера» в 1946—50). Один из

лучших исполнителей партии герцога Синяя Борода в опере «Замок герцога Синяя Борода» Бартока. Дважды лауреат пр. Кошута. С. обладал голосом исключит. подвижности, сочности, густоты звука; особенно значительно его исп. партий в моцартовском репертуаре, в к-ром наиболее ярко обнаруживались его актёрское дарование, а также уникальная для баса виртуозная вок. техника. Партии: Лепорелло; Осмин, Зарастро («Похищение из Сераля», «Волшебная флейта» Моцарта), Погнер, Герман («Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тангейзер» Вагнера), Филипп II; Тиборц («Банк бан» Эркеля), Борис Годунов, Досифей, Кончак.

Лит.: Albert I., Székely Mihály, «Muzsika», 1961, № 6; Breuer J., Székely Mihály 40 éves operai jubileuma, там же, 1962, № 3; Szenthegyi I., Búcsú Székely Mihálytól, там же, 1963, № 5.

П. Ф. Вейс.

СЕ́КЕЙ (Székely) Эндре (р. 6 IV 1903, Будапешт) — венг. композитор, хор. дирижёр, муз.-обществ. деятель. В 1937 окончил Высшую муз. школу им. Ф. Листа в Будапеште по классу композиции у А. Шиклоша. Руководил рабочими хорами. Один из основателей Свободного профсоюза венг. музыкантов и Союза им. Б. Бартока (1945), редактор журн. «Éneklő munkás» и «Éneklő nép», посв. развитию нар. хор. иск-ва. С 1950 гл. дирижёр хора Венг. радио, с 1960 профессор Педагогич. ин-та в Будапеште. В ранних соч. С. заметно влияние творчества З. Кодая. После 1945 писал преим. массовые песни, произв. для рабочих хоров, в к-рых стремился к общедоступности муз. языка. С 60-х гг. применяет додекафонную технику. Пр. Эркеля (1954).

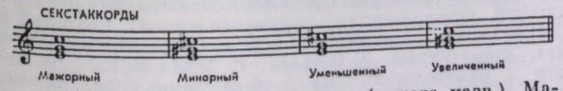
Соч.: опера — Водяная роза (Vízirózsa, 1958, Будапешт); оперетта — Золотая звезда (Aranycsillag, 1951, Будапешт); оратории — Дьёрдь Дожа (1959) и Нения (1969); кантаты — Петёфи (1953), Свергни капитал (Döntsd a tőkét, 1955); для орк. — симфония (1957), сюиты (1947, 1961); концерты (с орк.)— для фп. (1958), скр. и фп. (1961), для 8 инструментов (1964), для трубы (1971); камерно-инстр. ансамбли — Каприччио для флейты и фп. (1961), струн. квартеты (1953, 1958, 1962, 1972), дух. квинтеты (1952, 1961, 1966), пьеса Ночная музыка (Musica notturna, для 11 инструментов, 1968); для голоса и камерно-инстр. ансамбля — Магамат (1970), кантата (1972); хоры a cappella; массовые песни.

П. Ф. Вейс.

СЕ́КСТА (от лат. sexta — шестая). 1) Интервал в объёме шести ступеней муз. звукоряда; обозначается цифрой 6. Различаются: большая С. (б. 6), содержащая $4^1/_2$ тона, малая С. (м. 6) — 4 тона, уменьшенная С. (ум. 6) — $3^1/_2$ тона, увеличенная С. (ув. 6) — 5 тонов. С. принадлежит к числу простых, не превышающих октавы интервалов; малая и большая С. являются диатонич. интервалами, т. к. образуются из ступеней диатонич. лада и обращаются соответственно в большую и малую терции; остальные С. — хроматические. 2) Гармоническое двузвучие, образованное звуками, находящимися на расстоянии шести ступеней. 3) Шестая ступень диатонич. звукоряда. См. *Интервал*, *Диатоническая гамма*.

В. А. Вахромеев.
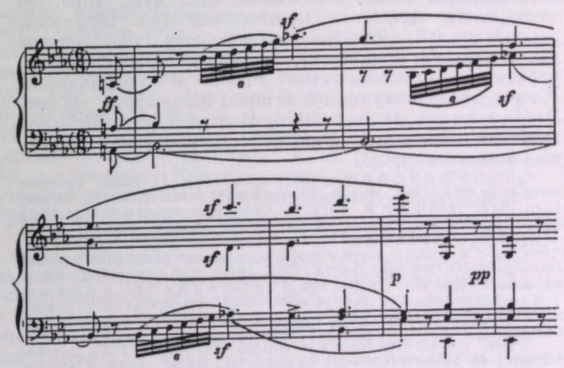
СЕКСТАККО́РД — первое обращение трезвучия; обозначается цифрой 6; образуется от перемещения осн. звука трезвучия на октаву вверх. Между нижним звуком С. — терцией и перемещённым осн. звуком — примой заключается интервал сексты (отсюда назв.). Мажорный С. состоит из интервалов малой терции и чистой кварты, минорный С. — из большой терции и чистой кварты, уменьшенный С. — из малой терции и увеличенной кварты, увеличенный С. — из большой терции и уменьшенной кварты. Увеличением С. наз. также альтерированный С. с увеличенной секстой. См. *Аккорд*, *Обращение аккорда*.



В. А. Вахромеев.

СЕКСТЕ́Т (нем. Sextett, от лат. sextus — шестой; итал. sestetto, франц. sextuor, англ. sextet). 1) Муз. произведение для 6 исполнителей-инструменталистов или вокалистов, в опере — для 6 действующих лиц с орк. сопровождением (С. из 2-го д. «Дон Жуана»). Инстр. С. обычно представляют собой полный сонатно-симфонич. цикл. Наиболее распространены струнные С., самый ранний образец к-рых принадлежит Л. Боккерини. В числе их авторов — И. Брамс (ор. 18 и 36), А. Дворжак (ор. 48), П. И. Чайковский («Воспоминание о Флоренции»). Струнные С. создавались и в 20 в. («Просветлённая ночь» Шёнберга). Нередко пишутся также секстеты для дух. инструментов, состав к-рых может быть различным. Напр., сюита «Молодость» Л. Янечка предназначена для флейты (с заменой на флейту-пикколо), гобоя, кларнета, бас-кларнета, валторны и фагота. Реже встречаются др. составы, из к-рых следует особо упомянуть фп. С. (образец — ор. 110 Мендельсона-Бартольди). Секстеты смешанного состава, включающие струн. и дух. инструменты, сближаются с жанрами *дивертисмента* и инстр. *серенады*. 2) Ансамбль из 6 исполнителей, предназначенный для исполнения соч. в жанре С. Струн. С. изредка встречаются как устойчивые, постоянные объединения, прочие составы обычно специально собираются для исполнения к.-л. определ. сочинения.

СЕКСТО́ЛЬ (от лат. sextus — шестой) — ритмич. группа, вид произвольного (условного) деления осн. длительностей на шесть равных частей вместо четырёх. Если осн. длительностью является целая нота, секстоль



Л. Бетховен. Струнное трио c-moll ор. 9 № 3.

записывается четвертными, если половинная — то восьмыми, и т. п. С. обозначается цифрой 6, к-рая пишется в нотах над или под ритмич. группой.
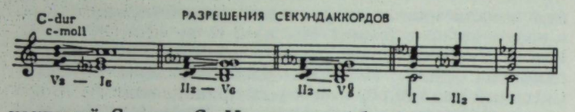
В. А. Вахромеев.

См. *Длительность*.

СЕКУ́НДА (от лат. secunda — вторая). 1) Интервал, образованный соседними ступенями муз. звукоряда; обозначается цифрой 2. Различаются: большая С. (б. 2), содержащая 1 тон, малая С. (м. 2) — $^1/_2$ тона, увеличенная С. (ув. 2) — $1^1/_2$ тона, уменьшенная С. (ум. 2) — 0 тонов (энгармонически равна чистой приме). С. принадлежит к числу простых интервалов: малая и большая С. являются диатонич. интервалами, образуемыми ступенями диатонич. звукоряда (лада), и обращаются соответственно в большую и малую септимы; уменьшенная и увеличенная С.— хроматич. интервалы. 2) Гармонич. двузвучие, образованное звуками соседних ступеней муз. звукоряда. 3) Вторая ступень диатонич. звукоряда.

В. А. Вахромеев.

СЕКУНДАККО́РД — третье обращение септаккорда; образуется от перемещения примы, терции и квинты септаккорда на октаву вверх. Нижним звуком С. является септима (вершина) септаккорда. Интервал между септимой и примой — секунда (отсюда назв.). Наиболее употребителен доминантовый С.— обозначается V_2 или D_2, разрешается в тонич. секстаккорд (I_6). Субдоми-



нантовый С., или С. II ступени, обозначается II_2 или S II_2, разрешается в доминантовый секстаккорд (V_6) или доминантовый квинтсекстаккорд (V^6_5), а также (в виде вспомогат. аккорда) в тоник. трезвучие. См. *Аккорд*, *Обращение аккорда*. *В. А. Вахромеев.*

СЕ́ЛЕНЬИ (Szelényi) Иштван (8 VIII 1904, Зойом, ныне Зволен, ЧССР — 31 I 1972, Будапешт) — венг. композитор, музыковед, пианист, педагог. Учился у З. Кодая (композиция) и И. Лауба (фп.) в Высшей муз. школе им. Ф. Листа в Будапеште. В 1928—29 концертировал в Германии (фп. соч. А. Шёнберга, П. Хиндемита, А. Казеллы и др. совр. композиторов). Был муз. рук. балетной труппы в Париже и Лондоне (1930—32). Преподавал фп. игру в частной муз. школе (1926—30), позднее в гос. муз. гимназии (1945—48; в 1948—50 её директор) в Будапеште. С 1956 до конца жизни профессор Муз. уч-ща им. Бартока (композиция) и Высшей муз. школы им. Ф. Листа (история муз. стилей). С. изучал творчество Листа, влияние к-рого ощутимо в его фп. соч. Под ред. С. впервые опубликованы 2 произв. Листа — «Багатель без тональностей» для фп. (1956) и «Кузнец» (для муж. хора, солиста и фп. 1962). С. принадлежат соч. педагогич. репертуара (сб. «40 лёгких пьес» для фп., 1957; детские пьесы для 1, 2, 3 скрипок), а также историко-теоретич. работы — «Систематическое учение о модуляциях», «Связи истории музыки и истории философии», «Жизнь Листа в иллюстрациях», «Мир гармоний романтической музыки», «Основные принципы гармонизации народных песен» и др.

Соч.: оратории — Спартак (1960), 10 дней, которые потрясли мир (1964; изд. в Москве с рус. текстом, 1970), За мир (Pro pace, 1968); для орк. — Симфония одного завода (Egy gyár szimfóniája, 1946), пьеса Танец машин — танец труда (Géptánc — Munkatánc, 1942); сюиты для струн. орк. (1952, 1964); для инструмента с орк. — концерты: для фп. (Summa vitae, на тему Листа, 1956; 1969), для скр. (1930), конц. вариации для фп. (1965); камерно-инстр. ансамбли — 3 диалога для скр. и влч. (1965), фп. трио (1934), струн. квартеты (1927, 1928, 1929, 1964); для фп. — 7 сонат, пьесы; сонаты для скр. соло (1925, 1934).

Лит. соч.: Rendszeres modulációtan, Bdpst, 1927; A zenetörténet és bölcselettörténet kapcsolatai, Bdpst, 1944; Liszt Ferenc élete képekben, Bdpst, 1956, ² 1961; A romantikus zene harmóniavilága, Bdpst, 1965; A népdalharmonizálás alapelvei, Bdpst, 1968. *П. Ф. Вейс.*

СЕЛИВА́НОВ Пётр Иванович [р. 11 (24) VI 1905, Орёл]— сов. певец (баритон). Нар. арт. РСФСР (1951). По окончании Центр. техникума театр. иск-ва (ныне — ГИТИС) с 1931 солист Свердловского т-ра оперы и балета, затем — Моск. муз. т-ра им. Немировича-Данченко. В 1932 дебютировал в партии Валентина («Фауст» Гуно) на сцене Большого т-ра, до 1959— солист этого т-ра. Партии: Евгений Онегин, Елецкий; Шакловитый («Хованщина»), Фигаро, Жермон; Ди Луна («Трубадур»), Дон Жуан. Первый исполнитель на сцене Большого т-ра партий Мурмана («Абесалом и Этери», 1939), Трубецкого («Декабристы», 1953), Биберахa («Банк бан» Эркеля) и др. С. обладает красивым и сильным голосом. Исполнение отличается чистотой интонации и чёткостью дикции. С 1965 преподаватель, с 1978 профессор ГИТИСа. Среди учеников — В. И. Селиванов, Л. В. Лещенко. Гастролировал за рубежом (ГДР, Польша и др.).

СЕЛЛ (Szell) Джордж (7 VI 1897, Будапешт— 30 VIII 1970, Кливленд)— амер. дирижёр, педагог и композитор. Учился у Е. Мандычевского и Й. Б. Фёрстера в Академии музыки и сценич. иск-ва в Вене и у М. Регера в Лейпцигской консерватории. С 10 лет выступал как пианист, с 14 лет исполнял и собств. соч. Как дирижёр дебютировал в 1914 в Берлине; до 1916 был 2-м дирижёром оперного т-ра «Королевские зрелища» в Берлине, в 1917—18 гл. дирижёр оперного т-ра в Страсбурге, в 1921—24— в Праге, Дармштадте и Дюссельдорфе, в 1924—29 возглавлял оркестр Нем. гос. оперы и одноврем. был профессором Высшей школы музыки (с 1927) в Берлине. В 1929—37 генерал-музик-директор Нем. гос. оперы, руководитель филармоничч. концертов и профессор Нем. академии музыки в Праге. С 1932 дирижировал крупнейшими европ. симф. оркестрами, в т. ч. Венским, Берлинским, Лондонским филармоническим и др. В 1937—38 гл. дирижёр шотл. нац. оркестра в Глазго и «Резиденси» в Гааге. В сезоны 1938 и 1939 работал в Австралии (дирижировал оркестром Австрал. радио). Много гастролировал в странах Европы и в США. С 1939 жил в США, дирижировал ведущими амер. оркестрами, в 1942—46 работал в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк). С 1946 гл. дирижёр Кливлендского оркестра, к-рый под рук. С. стал одним из лучших в мире; в 1957 и 1965 гастролировал с этим оркестром в странах Европы, в т. ч. в СССР (1965). Выступал на мн. муз. фестивалях, в т. ч. на Зальцбургском. С.— дирижёр романтич. склада; обладал тонким вкусом; его темпы были гибки, с выразительными rubato. Репертуар С. огромен; в его основе гл. обр. монументальные соч.— симфонии, в т. ч. «большая» C-dur Ф. Шуберта, 3-я («Героическая») Л. Бетховена, 5-я С. С. Прокофьева. С.— автор вариаций на собств. тему для оркестра (1916), Лирич. увертюры (1920), фп. квинтета и соч. для фп.

Лит.: Современные дирижёры, сост. Л. Григорьев и Я. Платек, М., 1969. *Г. Я. Юдин.*

СЕ́ЛЛЕШИ (Szőllősy) Андраш (р. 27 II 1921, Орэштие, Румыния)— венг. композитор и музыковед. Учился композиции в Высшей муз. школе им. Ф. Листа у З. Кодая и Я. Вишки, одноврем. изучал философию в ун-те в Будапеште. Совершенствовался по композиции под рук. Г. Петрасси в академии «Санта-Чечилия» в Риме. Преподаёт муз.-теоретич. предметы в Высшей муз. школе им. Ф. Листа. Композиторский стиль С. сформировался под влиянием З. Кодая. В 1970 обратился к додекафонии; применяет *серийную технику*, *сонеризм*. Редактор полного собрания музыковедч. работ Б. Бартока. Автор книг о Кодае и А. Онеггере.

Соч.: для орк. — 4 концерта (1957—70), Трансфигурации (Trasfigurazioni, 1972), Концертная музыка (Musica concertante, 1973), Сонористика (Sonorità, 1974); для солистов, хора и фп. — Мы хотим мира (Békét akarunk, 1953); для голоса с фп. — Беспокойная осень (Nyugtalan ősz, цикл из 3 романсов, 1959).

Лит. соч.: Kodály művészete, Bdpst, 1943; Arthur Honegger, Bdpst, 1960. *П. Ф. Вейс.*

СЕ́ЛЬМЕР (Selmer) Йохан Петер (20 I 1844, Кристиания, ныне Осло—21 VII 1910, Венеция)— норв. композитор. Учился у дир. и комп. Й. Г. Конради в Кристиании (Осло), в 1869—71— в Парижской консерватории у А. Тома и А. Шове (композиция). В формировании мировоззрения и творчества С. сыграли роль события франко-прус. войны и Парижской коммуны 1871 (первое крупное симф. соч. С. «Грозный год» посв. трагедии войны; он принимал участие в ряде культурных мероприятий Коммуны). Продолжал образование в Лейпцигской консерватории, занимался у Э. Рихтера, С. Ядассона, О. Пауля (1871—73 и 1877—78); изучал муз. драматургию Р. Вагнера. В 1883—86 гл. дирижёр и руководитель Муз. об-ва (ныне Филармотам в Кристиании (ныне Орк. союз в Осло). На творч. развитие С. оказали влияние соч. Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера; С. был поборником идеи программности в музыке (симф. поэма «Прометей» и др.). Лучшие соч. навеяны романтич. образами произв. В. Гюго, П. Б. Шелли, а также совр. художников (его симф. поэма «Прометей» написана под впечатлением от картин М. Клингера). Орк. стиль С. отличается живописной изобразительностью, сочностью, яркостью колорита. Демократ по убеждениям, он придавал важное значение массовым хор. песням, в к-рых использовал нац. муз. фольклор; ему принадлежат хор. обработки песен разных народов («6 Internazionale Volkslieder»).

Соч.: для солистов, хора и орк. — Турки идут на Афины (Tyrkerne går mod Athen, сл. В. Гюго, 1876), Приветствие Нидаросу (Hilsen til Nidaros, сл. Й. Паульсена, 1883), Самоубийца и пилигримы (Selvmorderen og Pilegrimerne, сл. Ш. Нодье, 1888); кантата для хора с орк.— Душа Севера (Nordens Aand, сл. К. Плоу, 1872); для орк. — симф. поэма Прометей (1898), пьесы В горах (Mellem Fjeldene, 1892), Грозный год, траурная сцена (L'année terrible, scène funèbre, по Гюго, 1871), Аластор (по Шелли, 1873), Норвежское праздничное шествие (Nordisk Festtog, 1876), Карнавал во Фландрии (Karneval i Flandern, 1890); хоры (a cappella)— Патриотич. песни (Faedrelands sange) и др. (для муж. голосов), циклы сканд. нар. песен (для жен. голосов); вок. квартеты и др.; для голоса с орк.— Пленница (La captive, сл. Гюго, 1872), Песня Фортунио (сл. А. Мюссе, 1871), 3 стихотворения Шелли; для голоса с фп.— ок. 100 песен, в т. ч. на сл. Б. Бьёрнсона, Ф. Петрарки.

Лит.: Lange K., Østvedt A., Norvegian music, L., [1958], ² 1971 (рус. пер.— Ланге К., Эствед А., Норвежская музыка, М., 1967); Merkel P., Der norwegische Komponist J. Selmer, Lpz., 1904; Lind S., J. Selmer, в кн.: Norsk biografisk Leksikon, t. 13, Oslo, 1958. *О. Е. Левашёва.*

СЕМЕЙОГРА́ФИЯ, семиография (от греч. σημεῖον — знак и γράφω — пишу),— нотописание; см. *Нотное письмо*.

СЕМЕ́ЙСТВО МУЗЫКА́ЛЬНЫХ ИНСТРУМЕ́НТОВ— группа всех разновидностей к.-л. инструмента (включая его осн. представителя), одинаковых по принципу устройства и звукоизвлечения, однородного характера звука, но различных по размеру, вследствие чего отд. инструменты, входящие в состав каждого семейства, обладают сходным тембром, но различными по регистру звукорядами, напр. семейство скрипок (скрипка, альт, виолончель), виол — дискантовая, малая (альтовая), теноровая, большая (басовая), контрабасовая, или виолоне; виоль д'амур, баритон, виола-бастарда, семейство домр (пикколо, прима, секунда, альт, тенор, бас, контрабас), флейт (пикколо, большая, альтовая, басовая) и др. Термин «С. м. и.» часто применяется расширительно к муз. инструментам, происходящим от одного древнего инструмента, модификации к-рого привели к созданию новых форм этого осн. типа; сходные по типу, такие инструменты различны по конструкции (напр., семейство лютневых, арфовых, гусельных и др.), способу держания инструмента (напр., скрипичное семейство и семейство виол). Формирование С. м. и. связано с развитием в 16—17 вв. многогол. ансамблевой и орк. игры (описания С. м. и. имеются в трудах С. Фирдунга, М. Агриколы, М. Преториуса); в то время были известны семейства продольных флейт (8 разновидностей), поперечных флейт (3), поммеров (7), фаготов (4), тромбонов (4), цинков (6) и др. Инструменты, входящие в семейство, часто имеют свои особые названия, напр. цинк — корнон. Не все С. м. и. используются в полном составе. Полностью представлены семейства бюгельгорнов, балалаек и домр, мандолин, составляющих соответственно основы духового, рус. нар. и неаполитанского оркестров и др. Из мн. С. м. и. применяются лишь инструменты определ. регистра, напр. из семейства поперечных флейт — пикколо, типовая и альтовая, из фаготов — типовой и контрафагот, из тромбонов — теноровый и тенор-басовый и др. Применение вышедших из употребления отд. разновидностей и целых семейств (напр., продольных флейт) возобновилось в кон. 19—нач. 20 вв. в связи с возросшим интересом к старинной музыке; вновь начали исполнять забытые произв. 16—18 вв., восстанавливать подлинный старинный инструментарий (семья Долмеч, кон. 19—1-я пол. 20 вв.; сов. вок.-инстр. ансамбль «Мадригал», с 1960-х гг., и др.). Реконструируются и создаются семейства усовершенствованных нац. инструментов, к-рые получают широкое распространение в нац. самодеят. и проф. оркестрах. *Г. И. Благодатов.*

СЕМЁНОВ Иван Петрович [р. 31 X (13 XI) 1916, г. Верхний Уфалей, ныне Челябинской обл.]— сов. певец (драм. баритон). Нар. арт. РСФСР (1962). В 1948 окончил Уральскую консерваторию по классу пения у В. Г. Ухова. В 1948—54 солист Свердловской филармонии, с 1954— Свердловского т-ра оперы и балета. Среди партий: Князь Игорь; Грязной («Царская невеста»), Борис Годунов, Демон, Риголетто, Яго, Эскамильо; Симон Бокканегра («Симон Бокканегра» Верди), Дон Жуан; Кудряш («Гроза» Трамбицкого). В 1967 исполнил партию Бориса Годунова в Пльзеньском оперном т-ре (Чехословакия). С 1957 преподаёт в Уральской консерватории (доцент). *В. И. Зарубин.*

СЕМЁНОВА (по мужу — Быковская) Екатерина Алексеевна (отчество по уточнённым данным) [1(13) XI 1820, Петербург —2(15) VIII 1906, Новое Курово]— рус. певица (сопрано). Пению обучалась в Театр. уч-ще в Петербурге у К. Соливы. По окончании уч-ща в сезоне 1841/42 дебютировала в партии Алисы («Роберт-Дьявол») на сцене Большого т-ра в Петербурге и стала его солисткой. В 1844 переехала в Москву, здесь первоначально выступала как драм. артистка (исполняла роль Офелии в «Гамлете»; играла вместе с П. С. Мочаловым), а также в водевилях и мелодрамах. В 1847—63 солистка Большого т-ра в Москве. Обладала красивым голосом обширного диапазона, хорошей вок. школой, ярким актёрским дарованием, сценич. обаянием. В её огромном репертуаре были партии колоратурного сопрано, драм. сопрано, контральто. Создала проникновенные, глубоко национальные образы в операх рус. композиторов. Одна из лучших партий — Людмила; была первой исполнительницей партии Эсмеральды («Эсмеральда» Даргомыжского, 1847) и партии Наташи в первой моск. пост. оперы «Русалка» (1859). Успешно выступала в спектаклях итал. оперы (Амина в «Сомнамбуле», 1843). Иск-во С. высоко ценили М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, А. Н. Серов, В. Ф. Одоевский. Партии — Антонида; Надежда, Юлия, Зоря, Рогнеда («Аскольдова могила», «Пан Твардовский», «Сон наяву», «Громобой» (партия Рогнеды написана специально для С.) Верстовского], Адальжиза и Норма («Норма»), Леонора, Адина, Лукреция Борджа («Фаворитка», «Любовный напиток», «Лукреция Борджа» Доницетти), Лючия, Виолетта; Изабелла («Роберт-Дьявол»), Леонора и Азучена («Трубадур»), Камила («Цампа» Герольда), Эльвира («Фенелла» Обера), Генриетта («Марта» Флотова) и др.



Лит.: Вольф А. (сост.), Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855, ч. 1, СПБ, 1877, с. 98, 106; «ЕИТ», Сезон 1907/08, СПБ, вып. 18, с. 289—90; Безекирский В. В., Из записной книжки артиста, СПБ, 1910, с. 24—26; Яковлев Вас., Московская оперная сцена в сороковых годах, «Временник русского театрального общества», 1924, [кн.] 1, с. 111—12; Гозенпуд А., Русский оперный театр XIX в. (1836—1856), [Л., 1969]. *А. П. Григорьева.*

СЕМЁНОВА (по сцене — Семёнова-младшая, по мужу — Лестрелен) Нимфодора Семёновна [1788 или 1787—28 III (9 IV) 1876, Петербург]— рус. драм. артистка и певица (лирико-колоратурное сопрано). Сестра знаменитой трагич. актрисы Екатерины Семёновны С. В 1809 окончила драм. отделение Театр. уч-ща в Петербурге. Пению обучалась у К. Кавоса; впоследствии занималась с Я. С. Воробьёвым. Ещё будучи воспитанницей уч-ща, в 1807 выступила на сцене Большого т-ра в Петербурге в роли Милославы в «Днепровской русалке» Давыдова и Кауэра и была зачислена в драм. труппу на роли инженю. По настоянию Кавоса в 1809 С. перешла на оперную сцену. Голос С. отличался чистотой, при

ятным тембром, мягкостью. Неизменный успех С.-актрисы был обусловлен её превосходными внешними данными, природной грацией, изяществом, редким комедийным дарованием. Выступала преим. во франц. комич. операх и сентиментальных мелодрамах, в к-рых с неподражаемым иск-вом создавала образы светских красавиц и мнимых деревенских «простушек». Среди партий — Вениамин («Иосиф» Мегюля), Сандрильона («Сандрильона» Штейбельта), Аннета («Жоконд» Изуара), Амина («Сомнамбула» Беллини), Алина («Опрокинутые кареты» и «Алина, королева Голкондская» Буальдьё), Сервилия («Милосердие Тита» Моцарта), Анета и Розина («Сорока-воровка» и «Севильский цирюльник» Россини), Каролина («Тайный брак» Чимарозы), Юлия («Весталка» Спонтини).

Блестящая карьера С. объясняется также покровительством знатного мецената (С. была гражданской женой придв. вельможи графа В. В. Мусина-Пушкина). В 1831 вышла замуж за Лестрелена и оставила сцену.

Лит.: Арапов П. [сост.], Летопись русского театра, СПБ, 1861 [отд. 3, с 1801 по 1825 год]; Каратыгин П., Записки, [т.] 1, Л., 1929, ² 1970; Гозенпуд А., Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк, Л., 1959; Ливанова Т. Н., Протопопов В. В., Оперная критика в России, т. 1, вып. 1, М., 1966. *А. П. Григорьева.*

СЕМЕНЯКО Юрий Владимирович (р. 26 XI 1925, Минск)— сов. композитор. Нар. арт. БССР (1974). Чл. КПСС с 1973. В 1956 окончил Белорус. консерваторию по классу композиции у А. В. Богатырёва. Многие песни С. приобрели большую популярность («Ой, шумят леса зелёные», «Ты мне весной приснилась», «Явор и калина» и др.). Гос. пр. БССР (1972).

Соч.: оперы — Колючая роза (Калючая ружа, 1960, Белорус. т-р оперы и балета), Когда опадают листья (Кали ападае лісце, 1968, там же), Зорька Венера (Зорка Венера, 1970, там же); муз. комедии — Рябиновое ожерелье (1964, Бобруйский муз.-драм. т-р), Поёт жаворонок (1971, Белорус. т-р муз. комедии, Минск), Павлинка (1973, там же); для хора, голосов и орк.— кантаты: Ясные дороги (Ясныя дарогі, 1956), Памяти Константина Заслонова (Памяці Канстанціна Заслонова, 1958), Город юности (Горад юнацтва, 1964); для орк.— увертюра (1962); для орк. нар. инстр. — увертюра (1961); фп. трио (1955); песни; хоры (в т. ч. Мы коммунисты, Слушайте, люди, Есть такая партия!, Песня о великом человеке, Белорусь — моя песня, Расцветай, Белорусь, Люблю тебя, Белая Русь, Славим мы свой край любимый); обр. белорус. нар. песен; музыка к спектаклям драм. т-ра, кинофильмам и радиопост. *И. Г. Иисневич.*

СЕМКОВ (Semkow) Ежи (р. 12 X 1928, Радом)— польский дирижёр. В 1959 окончил Гос. высшую муз. школу в Кракове по классу дирижирования у А. Малявского. Одноврем. занимался на естеств.-математич. ф-те Ягеллонского ун-та. В 1951—53 совершенствовался в Ленингр. консерватории у Е. А. Мравинского, работал ассистентом дирижёра в оперной студии Ленингр. консерватории, в 1956—58 был дирижёром-стажёром в Большом т-ре в Москве. Концертировал в Москве, Ленинграде и др. городах СССР. В 1958 стажировался как дирижёр в т-ре «Ла Скала» в Милане. В 1958—61 гл. дирижёр и руководитель «Т-ра Вельки», затем дирижёр Гос.оперы в Варшаве. Исполнит. стиль С. имеет ярко выраженную романтич. окраску. В 1961 уехал из Польши, концертирует во мн. странах Америки и Европы, часто — в Польше. С 70-х гг. живёт в Копенгагене, продолжает заниматься дирижёрской деятельностью.

Lит.: Błaszczyk L. T., Dyrygenci polscy i obcy w Polsce w XIX i XX wieku, Kr., 1964, s. 260—61. *З. Лисса.*

СЕНАЙЕ, Сенальe (Senaillé, Senallié) Жан Батист (23 XI 1687, Париж —15 X 1730, там же)— франц. скрипач и композитор. Игре на скрипке обучался у отца, выступавшего в ансамбле «24 скрипки короля», позже у Ж. Б. Ане и Дж. А. Пьяна-Десплана. С 1713 участник того же ансамбля. В 1715 предпринял путешествие в Италию, где занимался в Модене у Т. А. Витали (1717—19). В 1720 вернулся в Париж, с 1723 придв. скрипач Людовика XV. В 1728—30 принимал участие в *«Духовных концертах»*. С.—один из видных франц. скрипачей своего времени. Исполнит. стиль С. гармонично сочетал блеск итал. школы с благородством и ритмич. изяществом французской. Обогатил экспрессивные возможности скрипки, используя разнообразные штрихи, контрастное чередование legato и détaché. Среди учеников С.— С. Гиньон и Л. Г. Гиймен. С. принадлежат 50 сонат для скрипки с basso continuo, к-рые он опубликовал в сб-ках по 10 сонат (1710, 1712, 1716, 1721, 1727). Эти соч. сыграли значит. роль в развитии франц. сонаты.

Lит.: La Laurencie L. de, L'École française de violin de Lully à Viotti, v. 1, P., 1922, p. 165—79; Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923, p. 179; Newman W. S., The sonata in the baroque era, Chapel Hill, 1963; Kish A. L., The life and works of J.-B. Senaille, v. 1—2, [Pennsylvania], 1964 (Diss.). *А. Т. Тевосян.*

СЕНДИ (Szendy) Арпад (11 VIII 1863, Сарваш — 10 IX 1922, Будапешт)— венг. пианист, композитор и педагог. Учился в Будапеште в Нац. муз. уч-ще у А. Цапфа (фп.), с 1879— в Академии музыки им. Ф. Листа у Х. Гобби (фп.), Х. Кёслера (композиция), в 1881 брал уроки у Ф. Листа. С 1890 профессор по классу фп. Академии музыки в Будапеште, с 1911 рук. класса высшего мастерства пианистов там же. В своей исполнит. и педагогич. деятельности и отчасти в композиторском творчестве был продолжателем традиций Листа. Игру С. отличала высокая исполнит. культура, блестящая техника, пианистич. размах. Автор муз. сочинений в нац. венг. стиле. Под ред. С. опубликованы мн. произв. классич. фп. лит-ры; эти издания широко использовались в педагогич. практике Академии музыки.

Соч.: опера Мария (совм. с Б. Сабадошем, 1905, Будапешт); 2 пьесы для орк.; для фп. с орк. — концерт (1888), конц. фантазия (1907); камерно-инстр. ансамбли — 2 мелодии для скр. и фп., 2 струн. квартета; для фп.— 2 сонаты, 2 Венгерские рапсодии, Афоризмы на темы венг. нар. песен (3 тетради) и др. пьесы; песни.

Lит.: Fodor G., Szendy Árpád, «Zenei Szemle», 1917, v. 1, № 3; Molnár I., Árpád Szendi iskola, там же, 1925, v. 9, № 8—9; Kálmán G., Szendy Árpád tanitói működése, там же, 1928, v. 12, № 1—2. *П. Ф. Вейс.*

СЕНЕЗИНО (Senesino; наст. имя и фам.— Франческо Бернарди, Bernardi) [1685 (по др. сведениям, 1680), Сиена — ок. 1750, Флоренция]— итал. оперный певец-кастрат. Пению обучался в Болонье у А. М. Бернакки. Один из крупнейших оперных певцов 18 в., С. выступал в Венеции (1707—15) и Неаполе (1715—16), где участвовал в первом исполнении опер А. Скарлатти «Тигран» и «Карл, король Германский». В 1717—19 гастролировал в Дрездене, пел в операх А. Лотти «Асканио», «Феофан». С 1720 по приглашению Г. Ф. Генделя выступал в «Кингс-тиэтр» в Лондоне. Был первым исполнителем написанных для контральто гл. мужских партий в операх Генделя «Флориданте» (1721), «Оттон, король Германский» и «Флавий» (1723), «Юлий Цезарь в Египте» и «Тамерлан» (1724), «Розелинда» (1725), «Сципион», «Александр» (1726), «Ричард I, король Английский» (1727), «Кир, царь Персидский» (1728), «Пор, царь Индийский» (1731), «Аэций» (1732), «Роланд» (1733) и др. Пел также в операх Дж. Бонончини, О. Ариости, Н. Порпоры. Вернувшись в Италию в кон. 30-х гг., выступал в Неаполе и Флоренции.

Lит.: Материалы и документы по истории музыки, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, т. 2—XVIII век, М., 1934, с. 525, 565—66, 574; Fassini S., Il melodramma italiano a Londra, Mil., 1914; Kretzschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919 (рус. пер.— Кречмар Г., История оперы, Л., 1925, с. 226, 230); Haböck F., Die Kastraten und ihre Gesangkunst, Stuttg., 1927; Heriot A., The castrati in Opera, L., 1956. *Л. Б. Римский.*

СЕНИ (Szőnyi) Эржебет (р. 24 IV 1924, Будапешт)— венг. композитор и педагог. По композиции занималась у Я. Вишки в Высшей муз. школе им. Ф. Листа в Будапеште (окончила в 1947), в к-рой с 1948 преподаёт сольфеджио. Совершенствовалась по композиции у Н. Буланже и О. Мессиана в Парижской консерватории. С 1960 профессор Высшей муз. школы им. Ф. Листа (рук. педагогич. ф-та). Ближайший сотрудник З. Кодая, С. развивает его идеи, пропагандируя систему муз. воспитания (работа С. о применении в практике муз.

воспитания принципов Кодая переведена на япон. яз.; изд. в Токио в 1974), разрабатывает методику преподавания сольфеджио и муз. диктанта (автор 3-томного методич. пособия), руководит Венг. нац. конференциями по муз. воспитанию (1968, 1971, 1974, 1977), читает лекции и ведёт семинары в разных странах, в т. ч. в СССР (1963, 1967). В 1970—76 вице-президент Междунар. об-ва по муз. воспитанию (ISME). Автор муз. соч., гл. обр. для детей и юношества.

Соч.: оперы — Флорентийская трагедия (Firenzei tragédia, по О. Уайлду, 1960, Копенгаген), Строптивая принцесса (Makrancos királylány, детская опера, соч. 1955); для солистов, хора и орк. — детская оратория История Эгерской крепости (Egervár históriája, 1964) и др. оратории; для орк. — сюита Праздничная музыка (Musica festiva, 1965), 2 дивертисмента, пьесы; камерно-инстр. ансамбли — конц. трио для детей, фп. трио (1975) и др.; хоры a cappella на слова венг., антич. поэтов и Ф. Петрарки; музыка к спектаклям драм. т-ра, в т. ч. к «Мнимому больному» Мольера (1961).

Лит. соч.: A zenei írás-olvasás módszertana, köt. 1—3, Bdpst, 1954; La formation musicale par l'éducation de l'oreille, Montréal, 1966; Kodály's principles in practice, L., 1973, ² Bdpst, 1974. *П. Ф. Вейс.*

СЕНИЛОВ Владимир Алексеевич [9(21) VII 1875, Вятка —18 IX 1918, Петроград]— рус. композитор. В детстве обучался игре на фп. и флейте. В 1899 окончил юридич. ф-т Петерб. ун-та. В 1899—1901 слушал лекции по муз.-теоретич. предметам у Х. Римана в Лейпциге. С 1902 занимался в классе практич. соч. Н. А. Римского-Корсакова в Петерб. консерватории, к-рую окончил в 1906. На творчество С. оказали влияние слышанные им в детстве старинные рус. песни, а также обрядовые крестьянские «игры» (с их отголосками языческих верований и древнего северного нар.-бытового уклада). Значит. место в творчестве С. занимает программная симф. музыка. Произв. С. в большинстве своём остались в рукописи, за исключением неск. романсов, изданных П. Юргенсоном. С.— автор ряда статей о музыке.

Соч.: оперы — Георгий Храбрый (Муз. действо о Георгии Храбром; текст А. М. Ремизова), Василий Буслаев (муз. драма; текст С.), Ипполит (по трагедии Эврипида); для орк.— симфония, увертюра Осенью, симф. поэмы Дикие утки (по Мопассану), Мцыри (по одноим. поэме М. Ю. Лермонтова), Пан, Скифы; многочисл. песни в сопровождении орк.; камерно-инстр. ансамбли — поэма для влч. и фп., 3 струн. квартета; ок. 90 романсов (на сл. К. Д. Бальмонта, А. А. Блока, В. Я. Брюсова, Ф. К. Соллогуба, Ф. Ницше, Ж. Ришпена и и др.); вок. ансамбли.

Лит.: Каратыгин В., Молодые русские композиторы, «Аполлон», 1910, № 12, с. 37—48; Тюнеев Б., В. А. Сенилов. (Материалы), «РМГ», 1916, № 8—9. *И. М. Ямпольский.*

СЕНИЦА Павел Иванович [11(23) IX 1879, с. Максимовка, на Полтавщине —3 VII 1960, Москва]— сов. композитор, фольклорист, педагог. В 1900—01 учился пению у У. Мазетти. В 1908 окончил Моск. консерваторию по классу контрабаса, в 1909— по классу композиции (ученик А. А. Ильинского и С. Н. Василенко); по композиции занимался также под рук. Б. Л. Яворского, по теоретич. дисциплинам — у Ф. Ф. Кенемана. Впервые выступил как композитор в 1903 (1-й струн. квартет). В 1921—31 науч. сотрудник этнографич. подотдела муз. отдела Наркомпроса; записывал, изучал и обрабатывал укр. нар. песни. В 1923—29 секретарь этнографич. секции ГИМНа, в 1924—28— Президиума этнографич. курсов при ГИМНе. В своём творчестве С. широко использовал укр. нар. песенный фольклор. С 1908 преподавал элементарную теорию музыки в средних муз. уч. заведениях.

Соч.: оперы — Наймичка (1916, по Т. Г. Шевченко), Андрей, Марта (1926, не окончены, исполнялись отрывки); для хора и орк. — Свято Жовтня (Праздник Октября, 1932), Музыкальная картина (1932); для орк. — 2 симфонии (1905, 1912), симф. поэма (1952), симф. увертюра (1908), симф. танец (1945); камерно-инстр. ансамбли — фп. трио (1951), 7 струн. квартетов (1903, 1929, 1931, 1932, 1933, 1946, 1950), квартет для деревянных духовых (1950); для фп.— скерцо (1903), Песенка пастушек (1916) и др.; для скр. и фп.— Легенда (1908), 3 таджикские мелодии (1932) и др.; хоры, в т. ч. Большевистская весна (1942, сл. Г. В. Кривченко), Клятва (1945, сл. М. П. Бажана), Живи, Украина (1945, сл. П. Г. Тычины); вок. дуэты, трио, квартеты; обр. и записи укр. нар. песен.

Лит.: Михайлов М. М., Композитор П. І. Сениця, Київ, 1965. *Н. Н. Сидоренко.*

СЕНКАР (Szenkár) Енё (Эйген) (9 IV 1891, Будапешт —25 III 1977, Дюссельдорф)— венг. дирижёр и композитор. Учился у своего отца — Нандора С., композитора и органиста. В 1911 окончил Академию музыки в Будапеште. В 1912—13 хормейстер Нем. т-ра в Праге, в 1913—15 дирижёр Нар. оперы в Будапеште, затем — Гор. т-ра и «Моцартеума» в Зальцбурге. Был дирижёром и директором оперного т-ра в Альтенбурге (1916—20), дирижёром оперных т-ров во Франкфурте-на-Майне (1920—23), Берлине (1923—24), Кёльне (1924—33). С. сыграл важную роль в развитии муз. жизни Германии 20 — нач. 30-х гг., пропагандировал совр. произв. (первым поставил балет «Чудесный мандарин» Бартока). С приходом к власти фашистов покинул страну (в 1933). Руководил симф. оркестром Моск. гос. филармонии (1934—37), затем созданным им Бразильским симф. оркестром в Рио-де-Жанейро (1939—49). В последующее время был оперным и симф. дирижёром в Мангейме (в Нац. т-ре) и Кёльне (1950—52), руководил оперным т-ром в Дюссельдорфе и Дуйсбурге (с 1959). Гастролировал в городах Европы, Лат. Америки, а также в Каире и Тель-Авиве. В репертуаре гл. обр. оперы В. А. Моцарта, симфонии Г. Малера, соч. Л. Бетховена, Р. Вагнера, Р. Штрауса; им поставлены «Борис Годунов»; «Черевички» Чайковского, «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева. В Москве под упр. С. впервые был исполнен ряд симф. соч. сов. композиторов. Исполнит. стиль С., тонкого интерпретатора классич. и совр. музыки, отличался экспрессией, эмоциональной наполненностью, богатством красок. Автор орк. сюиты, симф. увертюры, струн. квартета, фп. сонаты и др. пьес для фп., песен. *П. Ф. Вейс.*

СЕНКОВСКИЙ Осип (Юлиан) Иванович [19(31) III 1800, Виленский уезд —4(16)III 1858, Петербург]— рус. писатель, журналист, востоковед, муз. критик. Происходил из старинной польской шляхетской семьи. В 1819 окончил Виленский ун-т. Путешествуя по странам Ближнего Востока, Африки, Азии, изучил мн. вост. языки. В 1822—47 профессор Петерб. ун-та (кафедра араб., перс. и турецкого языков). Был близок к деятелям польского освободит. движения, сотрудничал (в 1-й пол. 20-х гг.) в альманахе «Полярная звезда» А. А. Бестужева и К. Ф. Рылеева. Отличался разносторонностью художеств. интересов. В 1834—47 ред.-изд. журн. «Библиотека для чтения» (номинально до 1856). В своей журналистской деятельности (псевд. Барон Брамбеус) уделял большое внимание музыке, к-рой особенно увлёкся в 40-х гг. В это время дом С. был одним из известных муз. салонов Петербурга; его посещали мн. рус. и заруб. музыканты, в т. ч. бр. Виельгорские, В. Ф. Одоевский, Ф. Лист, С. Тальберг. С. был дружен с М. И. Глинкой. Автор мн. муз.-критич. статей, тонкий и проницат. знаток музыки, С. наряду с В. П. Боткиным, Н. А. Мельгуновым, М. Д. Резвым способствовал развитию рус. муз.-критич. мысли 1-й пол. 19 в. Написал одну из первых статей об опере Глинки «Руслан и Людмила» («Библиотека для чтения», 1842, т. 54, № 9), демонстрировавшую его прогрессивные взгляды. Полемизировал с Ростиславом (Ф. М. Толстым), отчасти с А. Д. Улыбышевым по вопросам эстетич. критериев в оценке ряда муз. явлений (в частности, творчества Дж. Верди) и отношения к вкусам публики, отстаивая общедоступность музыки. Писал о В. А. Моцарте, Г. Берлиозе, Листе, Р. Вагнере, о пианистич. иск-ве А. Г. Рубинштейна, Н. В. Погожевой, о скрипаче С. О. Таборовском и др. Принимал участие (написал ряд статей) в «Энциклопедическом лексиконе», изд. Плюшаром (с 12-го тома его гл. редактор). В статье «Гармония в музыке» обосновывал первостепенное значение мелодии («Всю мысль композитора

заключает в себе мелодия: она содержание и смысл музыкального творения»), сравнивая её с рисунком, а гармонию — с колоритом в живописи. В капитальной статье «Основные понятия о музыке как искусстве, необходимые для всякого желающего судить о ее произведениях» («Библиотека для чтения», 1848, т. 86, кн. 2, т. 87, кн. 3—4) высказал ряд глубоких мыслей о связях муз. и речевой интонаций. Занимался также муз. акустикой, изобретал новые муз. инструменты (клавир-оркестр, усовершенствованная скрипка и т. п.). Н. А. Римский-Корсаков на сюжет араб. сказки С. написал свою симф. сюиту (2-ю симфонию) «Антар».

Соч.: Собр. соч., т. 1—9, СПБ, 1858—59.

Лит.: [Клавир-оркестр, новый музыкальный инструмент, изобретенный в Петербурге], «Северная пчела», 1845, № 283; Сенковская А. А., О. И. Сенковский. Биографические записки его жены, СПБ, 1858; Кремлев Ю., Русская мысль о музыке, т. 1, Л., 1954; Ливанова Т. Н., Оперная критика в России, т. 1, вып. 1 (совм. с Протопоповым В. В.), вып. 2, М., 1966—67. *И. М. Ямпольский.*

СЕН-САНС (Saint-Saëns) Шарль Камилль (9 X 1835, Париж —16 XII 1921, Алжир, похоронен в Париже)—франц. композитор, пианист, органист, дирижёр, муз. критик и писатель, педагог, муз.-обществ. деятель.



Чл. Ин-та Франции (1881), почётный доктор Кембриджского ун-та (1893), почётный чл. Петерб. отделения РМО (1909). Род. в семье, связанной с иск-вом (отец увлекался лит-рой, писал стихи, мать была художницей-акварелисткой, бабушка, воспитывавшая С.-С.,—пианисткой). В 3 года он начал обучаться игре на фп., в 4½ — самостоятельно записывал свои композиции. В 1843—46 занимался у К. Стамати (фп.) и П. Мальдана (гармония и контрапункт), позднее пользовался советами Ф. Дельсарта (муз.-теоретич. предметы). С 1846 выступал как пианист. В 1848 поступил в Парижскую консерваторию, занимался у Ф. Бенуа (класс органа), с 1851 — также у Ф. Галеви (класс композиции). Первое публично исполненное произв. С.-С.—«Ода св. Цецилии» (1852, 1-я пр. на конкурсе Об-ва св. Цецилии; партитура не сохранилась). Положит. оценку дали его 1-й симфонии (исп. 1853) Г. Берлиоз и Ш. Гуно. В 1853—1877 С.-С. работал органистом в соборах Парижа (Сен-Северен, Сен-Мерри, Ла-Мадлен), прославился совершенством импровизаций. Одноврем. в 1861—65 преподавал в школе Л. Нидермейера (класс фп.); среди его учеников — Г. Форе, А. Мессаже. Прекратив работу в соборах, С.-С. целиком отдался композиторской и исполнит. деятельности. Как пианист и дирижёр выступал (преим. со своими соч.) во мн. странах Европы, в т. ч. в России (1875 и 1887, Петербург и Москва), Юж. Америки, Сев. Африки, а также в США.

Творч. принципы С.-С. складывались под воздействием нац. традиций (клавесинисты, Берлиоз, *большая опера*, *лирическая опера*), а также иск-ва И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, венских классиков, программного симфонизма Ф. Листа. Многое дали ему творч. и дружеские контакты с Листом и А. Г. Рубинштейном. Композиторская деятельность С.-С. отличалась исключит. интенсивностью: создал многочисл. произв. во многих муз. жанрах. Однако наиболее яркая область его творчества — инстр. музыка, прежде всего концертно-виртуозная. Такие произв., как симфония с органом (посв. памяти Листа, 1886), программные симф. поэмы (особенно популярная «Пляска смерти», 1874), 2-й,4-й, 5-й фп. (1868, 1875, 1896), 2-й виолончельный (1902), 3-й скрипичный (1880) концерты, «Интродукция и рондо-каприччиозо» для скрипки и оркестра (1863) выдвинули его в ряд крупнейших французских композиторов.

В соч. С.-С. господствуют светлая поэтич. лирика, настроения радости, бодрости, рождаемые экспрессивной динамикой движения, сочные жанровые зарисовки, умиротворённая созерцательность, благородная патетика, сдержанный драматизм. Характерно сочетание живого импульсивного темперамента с уравновешенностью. Образы героич. подъёма, тревоги, смятения, печали — относительно редки. По своей природе иск-во С.-С. объективно, логично и ясно, интеллектуальное начало в нём часто превалирует над эмоциональным. Для стиля композитора типичны песенно-декламац. склад тематизма, широкое использование фольклорных интонаций и жанров, танц. ритмов. Произв. С.-С. отличают мелодич. насыщенность, бесконечно изменчивая, гибкая, подвижная и упругая ритмика (сильнейшая сторона его музыки), изящество и разнообразие фактуры. Он часто обращался к полифонич. приёмам; гармония его — в основном классическая. Соч. С.-С. свойственно сочетание свободного построения с логической стройностью и законченностью композиции в целом. Синтез классических и поэмных принципов формообразования, обращение к монотематизму характерны для ряда его произв. циклич. формы (напр., 3-я симфония, 4-й фп. концерт). Оркестровку С.-С. определяют типичные для франц. школы ясность и прозрачность колорита. Композитор в совершенстве владел тембровыми ресурсами оркестра, выразительными и виртуозными возможностями солирующих инструментов.

Среди соч. для инстр. ансамблей выделяются 1-й квартет (1899), септет для трубы, струн. квинтета и фп. (1881), отличающийся классич. простотой и ясностью, 3 сонаты — для гобоя и фп., кларнета и фп., фагота и фп. (1921), а также зоологич. фантазия «Карнавал животных» для инстр. ансамбля (1886) — программная сюита (из 14 номеров), блещущая юмором, меткостью жанровых зарисовок, содержащая также страницы проникновенного лиризма (№ 13 — «Лебедь»).

С.-С. проявлял живейший интерес к нар. музыке Франции и др., в частности вост., стран. Плодом её изучения явились многочисл. соч.: «Алжирская сюита» для оркестра (1880), «Овернская рапсодия» (1884) и фантазия «Африка» (1891) для фп. с оркестром, «Персидские мелодии» для голоса с фп. (на сл. А. Рено, 1870) и др.

Из 12 опер С.-С. наибольший успех завоевала «Самсон и Далила» (1876). Эта опера, отличающаяся богатой, пластичной мелодикой, явилась данью увлечения С.-С. муз. ориентализмом. В ней также нашли отражение ораториальность, проявляющаяся в неспешном развитии действия, обобщённой обрисовке персонажей и значит. роли хора. Музыке её присущи проникновенная лирика, напряжённые драм. нарастания, широта эпического размаха. Первое исполнение состоялось в Веймаре под упр. Листа, высоко ценившего оперу. Н. А. Римский-Корсаков называл это творение С.-С. «идеалом оперной формы».



К. Сен-Санс. Опера «Генрих VIII». Обложка клавираусцуга. 1882.

Значительной была муз.-критич. деятельность С.-С., продолжавшаяся в течение почти полувека. Впервые он выступил в печати в 1872, периодически сотрудничал во многих парижских газетах и журналах («Le Temps», «Le Figaro», «La Nouvelle Revue», «La Revue musicale», «La Revue de l'Art ancien et moderne», «Musica», «L'echo de Paris» и др.). Обширное муз.-критич. наследие С.-С. частично вошло в составленные автором сб-ки, в т. ч. «Гармония и мелодия» (1885), «Портреты и воспоминания» (1899), «Самовольные досуги» (в др. переводе — «Проделки», «Ecole buissonnière», 1913). Как критик С.-С. отличался большой эрудицией, широтой и прогрессивностью эстетич. воззрений.

Под ред. С.-С. опубликованы полное собр. соч. Ж. Ф. Рамо, оперы К. В. Глюка «Армида», «Орфей», «Эхо и Нарцисс», а также нек-рые произв. В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Листа и др. Совм. с П. Дюка после смерти Э. Гиро С.-С. завершил его оперу «Фредегона». Заботился о развитии французского национального муз. искусства инстр. жанров. С этой целью основал совм. с Р. Бюссином *Национальное музыкальное общество* (1871), пропагандировавшее творчество молодых франц. композиторов.

С.-С. выступал также как поэт, драматург. Ему принадлежат сб. стихов «Les Rimes familières» (1890), комедия «Le roi Apépi» (1903) и др. лит.-художеств. произведения.

Соч.: оперы — Серебряный колокольчик (Le timbre d'argent, 1864, пост. 1877, «Театр лирик», Париж; новая ред. 1913, пост. 1914, Брюссель), Жёлтая принцесса (La princesse jaune, 1871, пост. 1872, т-р «Опера комик», Париж), Самсон и Далила (1867—76, пост. 1877, Веймар; 1892, «Гранд-Опера», Париж), Этьен Марсель (1878, пост. 1879, Лион), Генрих VIII (1880—82, пост. 1883, «Гранд-Опера», Париж), Прозерпина (1887, «Опера комик», Париж), Асканио (1888, пост. 1890, «Гранд-Опера», Париж), Фрина (1893, «Опера комик», Париж), Варвары (Les barbares, 1901, «Гранд-Опера», Париж), Елена (1903, пост. 1904, Монте-Карло), Предок (L'ancêtre, 1905, пост. 1906, там же), Деянира (1910, пост. 1911, там же и «Гранд-Опера», Париж); балет — Жавотта (1896, Лион); для солистов, хора и орк. — оратории Рождественская (Oratorio de Noël, op. 12, 1858, исп. 1869), Потоп (Le déluge, op. 45, 1874, исп. 1876), Обетованная земля (The promised land, 1913, для фестиваля в Глостере), кантаты Свадьба Прометея (Les noces de Prométhée, op. 19, 1867), Лира и арфа (op. 57, 1879), Небесный огонь (Le feu céleste, op. 115, 1900), Слава Корнеля (La gloire de Corneille, op. 126, 1906) и Слава (La gloire, op. 131), месса (op. 4, 1856), реквием (op. 54, 1878), баллада Невеста литвяриста (La fiancée du timbalier, op. 82, 1887), Гимн рабочим (Hymne aux travailleurs, op. 142, 1915?), Гимн Уругваю (1916), В честь Америки (гимн, 1917), Гимн миру (Hymne à la paix, op. 159, 1919) и др.; для орк. — 3 симфонии (Es-dur, op. 2, 1852; a-moll, op. 55, 1859; симфония с органом, c-moll, op. 78, 1886), симф. поэмы Прялка Омфалы (Le rouet d'Omphale, op. 31, 1871), Фаэтон (Phaëton, op. 39, 1873), Пляска смерти (Danse macabre, op. 40, 1874) и Юность Геракла (La jeunesse d'Hercule, op. 50, 1877), сюита для оркестра (op. 49, 1877), Алжирская сюита (Suite algérienne, op. 60, 1879—80), Праздничная увертюра (Ouverture de fête, op. 133, 1910), Героический марш (Marche héroïque, op. 34, 1871), баркаролла Ночь в Лисабоне (Une nuit à Lisbonne, op. 63, 1880), Арагонская хота (Jota aragonesa, op. 64, 1880), Гимн В. Гюго (Hymne à V. Hugo, с хором ad libitum, op. 69, 1881) и др.; для фп. с орк. — 5 концертов (D-dur, op. 17, 1862; g-moll, op. 22, 1868; Es-dur, op. 29, 1869; c-moll, op. 44, 1875; F-dur, op. 103, 1896), Овернская рапсодия (Rapsodie d'Auvergne, C-dur, op. 73, 1884), фантазия Африка (op. 89, 1891); для скр. с орк. — 3 концерта (A-dur, op. 20, 1859; C-dur, op. 58, 1879; h-moll, op. 61, 1880), Интродукция и рондо-каприччиозо (op. 28, 1863), Романс (также с фп., op. 48, 1874), Концертная пьеса (Morceau de concert, e-moll, op. 62, 1880), Гаванка (Havanaise, op. 83, 1887), Андалусское каприччио (Le caprice andalou, op. 122, 1904); для влч. с орк. — 2 концерта (a-moll, op. 33, 1873; d-moll, op. 119, 1902); для инструмента с орк. — Концертная пьеса (для арфы, op. 154, 1918), Романс (для валторны, op. 36, 1874), Концертная пьеса (для валторны, op. 94, 1893), Романс (для флейты, op. 37, 1874), Маленькая ода (Odelette, для флейты, op. 162, 1920), фантазия Кипарис и лавры (Cyprès et lauriers, для органа, op. 156, 1918), Тарантелла (для флейты и кларнета, op. 6, 1857), Муза и поэт (La muse et le poète, дуэт для скр. и влч., op. 132, 1909); для дух. орк. — марш Восток и Запад (Orient et Occident, op. 25, 1869); для ансамбля инструментов — Зоологическая фантазия. Карнавал животных (Fantaisie zoologique. Le carnaval des animaux, для 2 фп., 2 скр., альта, влч., к-баса, флейты, фисгармонии, ксилофона и челесты, 1886); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. для скр. и фп.— 2 сонаты (d-moll, op. 75, 1885; Es-dur, op. 102, 1896), Колыбельная (Berceuse, op. 38, 1874), Триптих (op. 136, 1912), 2 элегии (op. 143, 1915; op. 160, 1920), для влч. и фп.— сюита (op. 16, 1866), 2 сонаты (c-moll, op. 32, 1872; F-dur, op. 123, 1905), Allegro appassionato (op. 43, 1873), Романс (D-dur, op. 51, 1877); 6 дуэтов для фисгармонии и фп. (op. 8, 1858), Фантазия для скр. и арфы (op. 124, 1907), Каватина для тромбона и фп. (op. 144, 1915), Молитва (La prière), для влч. и органа (op. 158), соната для гобоя и фп. (D-dur, op. 166, 1921), соната для кларнета и фп. (Es-dur, op. 167, 1921), соната для фагота и фп. (G-dur, op. 168, 1921), 2 фп. трио (F-dur, op. 18, 1869; e-moll, op. 92, 1892), Романс для фп., органа и скр. (op. 27, 1868), 2 струн. квартета (e-moll, op. 112, 1899; G-dur, op. 153, 1918), фп. квартет (B-dur, op. 41, 1875), Серенада для фп., органа, скр. и альта (op. 15, 1865), Каприччио на датские и русские народные темы для флейты, гобоя, кларнета и фп. (op. 79, 1887), Баркарола для скр., влч., органа и фп. (op. 108, 1898), фп. квинтет (a-moll, op. 14, 1865), вальс-каприс Свадебный пирог (Wedding-cake) для фп. и струн. инструментов (As-dur, op. 76, 1886), септет для трубы, 2 скр., альта, влч., к-баса и фп. (Es-dur, op. 65, 1881); для фп. в 2 руки — багатели, мазурки, этюды, вальсы, фуги, Воспоминания об Италии (Souvenir l'Italie, op. 80, 1887), Воспоминания об Исмаилии (Souvenir d'Ismaïlia, op. 100, 1894) и др.; для фп. в 4 руки — Дуэттино (op. 11, 1858), Баллада (op. 59, 1879?) и др.; для 2 фп.— Вариации на тему Бетховена (op. 35, 1874), скерцо (op. 87, 1889), Арабский каприс (Caprice arabe, op. 96, 1894), Героический каприс (Caprice héroïque, op. 106, 1897); для органа — Три рапсодии на бретонские темы (op. 7, 1866), 3 прелюдии и фуги (op. 99, 1894), 7 импровизаций (op. 150, 1898), фантазия (op. 157, 1919), и др.; для голоса с фп. — ок. 100 романсов и песен на тексты В. Гюго, Э. Легуве, П. Верлена, Ронсара и др., в т. ч. вок. циклы Персидские мелодии (Mélodies persanes, сл. А. Рено, op. 26, 1870), Красный пепел (La cendre rouge, сл. Ж. Докуа, op. 146, 1915); вок. дуэты; хоры (a cappella и с сопр.); духовная музыка; музыка к спектаклям драм. т-ра — Антигона (трагедия Софокла, 1893, т-р «Комеди Франсез», Париж), Деянира (трагедия Л. Галле, 1898, Безье), Паризатис (драма Ж. Дьёлафуа, 1902, там же), Андромаха (трагедия Расина, 1902, пост. 1903, т-р Сары Бернар, Париж), Убийство герцога Гиза (L'assassinat du duc de Guise, кинематографич. драма А. Лаведана, 1908), Вера (La foi, пьеса Э. Бриё, 1908, пост. 1909, Монте-Карло), С любовью не шутят (On ne badine pas avec l'amour, пьеса А. Мюссе, 1916, пост. 1917, т-р «Одеон», Париж) и др.

Лит. соч. и письма: Matérialisme et musique, [P.], 1882; Harmonie et mélodie, P., 1885 (рус. пер.— Гармония и мелодия, «Артист», 1890, кн. 2, № 9; то же, фрагменты, в кн.: Музыкальная эстетика Франции XIX века, сост. вступ. ст. и пер. Е. Ф. Бронфин, М., 1974); Note sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine, P., 1886; Introduction sur Niedermeyer, P., 1892; Charles Gounod et le Don Juan de Mozart, P., 1894; Portraits et souvenirs, [P.], 1899, nouv. ed., 1909 (рус. пер. фрагментов—в кн.: Муз. эстетика Франции XIX века, М., 1974); Essai sur les lyres et les cithares antiques, [P.], 1902; Ecole buissonnière, P., 1913; On the execution of music and principally of ancient music. San-Francisco, 1915; Germanophilie, P., 1916; L'Avenir de la musique française, [s. l., s. a.]; Les idées de M. Vincent d'Indy, P., [1919]; Pensées, «Le Monde musical», 1935, № 10; Correspondance de Saint-Saëns, «La Revue musicale», 1936, mars, № 164; рус. пер. ряда ст. в кн.: Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX — начало XX в., сост., пер., вступ. ст., коммент. А. Бушен, Л., 1972.

Лит.: Faminzin A., Russische musikalische Gesellschaft. Herr Camille Saint-Saëns, «St.-Pétersburger Zeitung», 1875, 30 November (12 Dezember); его же, Петербургская хроника. Г. Сен-Санс, «Музыкальный листок», 1875, 7 дек.; * * * [Кюи Ц. А.], Музыкальные заметки... г. Сен-Санс, «С.-Петербургские ведомости», 1875, 13 ноября, 19 ноября; его же, Театр и музыка. Ещё г. Сен-Санс..., там же, 1875, 3 дек.; Ларош [Г. А.], Музыкальные очерки. г. К. Сен-Санс, «Голос», 1875, 19 ноября; Старый музыкант [Кругликов С. Н.], Музыкальная хроника... Симфонии Сен-Санса, Гайдна и А. Рубинштейна..., «Современные известия», 1880, 4 дек.; Кашкин Н., «Самсон и Далила» Сен-Санса, «Артист», 1894, № 34; Коптяев А. П., Лекция о К. Сен-Сансе, «РМГ», 1895, № 4; Кремлёв Ю., Камилл Сен-Санс и его эстетика, «СМ», 1955, № 6; его же, Камиль Сен-Санс, М., 1970; Алексеев Н., Новое о Сен-Сансе. (К 125-летию со дня рождения), «СМ», 1960, № 10; Алексеев А. Д., Камилль Сен-Санс, в его кн.: Французская фортепьянная музыка конца XIX — начала XX века, М., 1961; Протопопов В., История полифонии в её важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII — XIX веков, М., 1965, гл. 16; Ballaigue C., C. Saint-Saens, P., 1889; Hanslick E., Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870—1885, ²B., 1886; его же, Aus dem Tagebuch eines Musikers, ²B., 1892; Jullien A., Musiciens d'aujourd'hui, v. 1—2, P., 1892—94; Neitzel O., Camille Saint-Saëns, B., 1899; Bruneau A., Musiques d'hier et de demain, P., 1900; Baumann E., Les grandes formes de la musique. L'œuvre de Camille Saint-Saëns, P., 1905; Rolland R., C. Saint-Saëns, в его кн.: Musiciens d'aujourd'hui, P., 1908 (рус. пер.— Роллан Р., К. Сен-Санс, в его кн.: Музыканты наших дней, П., 1923, то же, Собр. соч., т. 16, Л., 1935); его же, Journal des années de la guerre. 1914—1919, P., 1952; его же, Mémoires et fragments du journal, P., [1956]; Reyer E., Quarante ans de musique [«Samson et Dalila»], P., [1909]; Bonnerot J., C. Saint-Saëns, Sa vie et son œuvre, P., 1914, nouv. éd., 1922; Hervey A., Saint-Saëns, L., 1922, nouv. ed., Westport (Conn.), [1970]; Servières G., Saint-Saëns, P., 1923, ²1930; Lyle W., C. Saint-Saëns, his life and art, L., 1923, nouv. ed., Westport (Conn.), 1970; [Liszt F.], Lettres inédites de Liszt à Saint-Saëns, «La Revue musicale», 1928, mai (рус. пер.—

Лист Ф., Письма к Сен-Сансу, «СМ», 1936, № 7); Cortot A., C. Saint-Saëns et le piano, в его кн.: La musique française de piano, v. 2, P., 1932 (рус. пер.— Корто А., Сен-Санс и фортепиано, в его кн.: О фортепианном искусстве, М., 1965); Indy V. d', Cours de composition musicale. livre 2, partie 2, P., 1933; Brook D., Saint-Saëns, в его кн.: Five great french composers, L., 1946; Chantavoine J., Camille Saint-Saëns, P., 1947; Harding J., Saint-Saëns and his circle, L., [1965]; Morel Fr., C. Saint-Saëns als Organist, «Musik und Gottesdienst», 1972, Bd 26; Paquette D., Saint-Saëns et notre époque, «SMz», 1972, Bd 112.
Е. Ф. Бронфин.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ (франц. sentimentalisme, от англ. sentimental — чувствительный; от франц. sentiment — чувство; нем. empfindsamer Stil — чувствительный стиль) — течение в лит-ре и иск-ве с середины до конца 18 в. В его основе лежало стремление к раскрепощению человека, свободе и непосредственности проявления его чувств и влечений. В противовес рационалистической эстетике классицизма сентименталисты выдвигали на первый план в иск-ве способность взволновать и растрогать, вызвать сопереживание. В центре их внимания находился обыкновенный человек, лишённый ореола героизма и исключительности, но наделённый чувствительным сердцем, остро реагирующий на всё, что происходит вокруг него. Демократичное по своей направленности, иск-во С. отражало растущее влияние третьего сословия во всех областях жизни. Вместе с тем преобладание чувства над разумом приводило порой к субъективному восприятию действительности и подмене широкой идейной проблематики задачами нравственного и эмоционального развития человеческой личности. У нек-рых представителей С. этот «культ чувства» приобретал характер бурного протеста против гнёта и несправедливости, у других преобладало стремление к тихому мечтательному покою и созерцат. отстранению от волнующих вопросов реального бытия.

Важное место в эстетике С. отводилось музыке как «языку чувств», способному с особенной силой воздействовать на человеческие эмоции. Такое её понимание было характерно для Ж. Ж. Руссо, взгляды к-рого оказали значит. влияние на всё европ. иск-во 2-й пол. 18 в. «...Музыка,—писал он,—захватывает сильнее, чем живопись, потому что она больше сближает человека с человеком и всегда внушает нам мысль о нам подобных... Звуки пения, едва коснувшись нашего слуха, возвещают нам присутствие существа, подобного нам. Они служат как бы посредниками души». Главным элементом музыки Руссо считал мелодию, к-рая в соединении со словом оттеняет и подчёркивает естеств. выразительность человеческой речи. Именно в этом её свойстве, по его мнению, «коренится власть музыки над сердцами». «Мелодия, подражая модуляциям голоса, выражает жалобы, крики страдания и радости, угрозы, стоны... И её язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь». Никакие «эффекты гармонии» и контрапунктич. ухищрения не могут заменить присущего мелодии дара доводить разнообразные чувства до человеческого сердца. И, наоборот, «если чувство одушевляет самые простые напевы, они становятся интересными».

Мысли Руссо во многом разделял А. Гретри, также подчёркивавший значение мелодии как осн. средства воздействия музыки на чувство и воображение человека. Для понимания мелодии, как утверждал он, нет необходимости в спец. подготовке, нужно только обладать «душой нежной и чувствительной». Из всех наук важнейшая для художника, по словам Гретри, «наука человеческого сердца». Обращаясь к молодым музыкантам, он советовал им «изучать великую книгу природы», «познавать человеческие сердца».

Среди нем. музыкантов одним из последоват. сторонников сентименталистской «эстетики чувства» был К. Ф. Э. Бах. В своём широко известном пособии «Опыт правильного способа игры на клавире» (1753—62), говоря о качествах хорошего муз. исполнения, он особенно подчёркивал умение «затронуть сердца слушателей». Чтобы достигнуть этого, исполнитель должен сам испытывать и переживать все выражаемые музыкой чувства: «При исполнении печальных и томных фраз он должен ощущать эту печаль. Так же обстоит дело с бурными, весёлыми и другими темами, аффект к-рых музыкант должен ощутить в себе». Идеи С. отстаивал в своей муз.-критич. деятельности К. Ф. Д. Шубарт. Основой его эстетич. взглядов является афористически сформулированный тезис: «Музыкальный гений зиждется в сердце». Центр. проблемой муз. эстетики, с к-рой так или иначе связан весь остальной круг вопросов, была для него проблема выражения.

Композиторы сентименталистского направления внесли в музыку новые образы и выразит. средства, что способствовало возникновению нек-рых новых жанров, обновлению и трансформации ранее существовавших. Особенно характерны для С. смешанные жанры, в к-рых стираются чёткие границы, установленные классицистской эстетикой, и соединяются разл. жанровые признаки. Так, под влиянием С. в итал. и франц. комич. оперу проникают элементы трогательной чувствительности, а иногда и драматизма, приближающие её к типу бурж. «семейной драмы» или «слёзной комедии». Произведением смешанного типа является «Добрая дочка» Пиччинни (1760), принадлежность к-рой к жанру оперы-буффа носит в значит. мере условный характер. Сочетание комедийного начала с волнующе-сентиментальным присуще и ряду опер Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы и др. Во франц. *опера комик* последней трети 18 в. трогательная чувствительность соединяется с идиллией сельской атмосферы, руссоистской идеализацией неиспорченных нравов простых людей, живущих в непосредств. близости к природе, с морализующей тенденцией. В таких её образцах, как «Том Джонс» Филидора (1765), «Дезертир» Монсиньи (1769), «Люсиль» и «Гурон» Гретри (1768, 1769), поднимались серьёзные, глубокие, актуальные для предреволюционной Франции проблемы, простые люди из народа наделялись высокими, благородными чувствами. Комич. опера превращалась из весёлого представления с непритязательными по музыке песенными вставками в патетич. муз. драму. Мотивы, близкие франц. опера комик, звучат и в нек-рых нем. *зингшпилях*. Веяния С. коснулись молодой, зарождающейся рус. оперы. В опере В. А. Пашкевича «Несчастье от кареты» (1779), где смешным в своей пустоте дворянским персонажам противопоставлены образы крестьян, способных к глубоким чувствам, музыка поднимается временами до патетич. силы выражения.

К новым жанрам, возникшим в русле С., относится *мелодрама*, создателем к-рой был Руссо («Пигмалион», исп. в 1770 с музыкой О. Куанье). Этот жанр занимает пограничное место между драм. театром, оперой и симфонией. Патетич. декламация в мелодраме часто чередуется с орк. эпизодами. Оркестр, говорил Руссо, вступает тогда, когда слова оказываются недостаточными для того, чтобы выразить страсть, воодушевляющую актёра. Жанр мелодрамы получил дальнейшее развитие в творчестве нем. композиторов, связанных с движением «Sturm und Drang» («Бури и натиска»), и чеш. музыканта Й. Бенды. Выдающийся образец мелодрамы, музыка к-рой отличается высоким трагизмом и подлинно симф. развитием, создал рус. композитор Е. И. Фомин («Орфей», 1791).

С. вызвал расцвет сольной песни с инстр. сопровождением, характеризующейся задушевной искренностью и доступностью муз. языка. Прообразом сентиментал. камерной песни явилась франц. *шансон*, пришедшая на смену «учёной» полифонич. песне и изящно-утончённой манерной air de cour («придворной песне»). Её гл. черты — элегич. чувствительный интимный тон или непринуждённая весёлость, легко запоминающаяся мелодия, близкая к жанрово-бытовому типу песенности, несложный аккомпанемент, преобладание куплетной формы. В отличие от представленных в сб-ке Сперонтеса «народийных» песен, для к-рых характерен инстр. тип мелодики, одним из осн. качеств новой сентименталистской песни стала певучесть, вокальность. Большую роль в развитии песенного жанра сыграла т. н. берлинская школа, сложившаяся в 50-х гг. 18 в. Её гл. представителями были И. А. П. Шульц, И. Андре, И. Ф. Рейхардт, а также К. Ф. Э. Бах, песни к-рого выделялись тщательно разработанной фактурой инстр. сопровождения, разнообразием выразит. средств. Творчество этих композиторов, обращённое к широкому кругу людей, характеризовалось народностью образов и муз. языка. Шульц назвал один из своих сб-ков «Песнями в народном складе» («Lieder im Volkston», 1782—90). Творчеству берлинской школы близки песни одного из виднейших мастеров сев.-герм. зингшпиля И. А. Хиллера. Сентимент. тон соединяется в нем. песне 2-й пол. 18 в. с дидактически-морализующей направленностью; характерны названия сб-ков: «Песни для чувствующих душ» («Lieder für fühlende Seelen», 1787), «Песни дружбы и любви» («Lieder der Freundschaft und Liebe», 1774), «Песни мудрости и добродетели» («Lieder der Weisheit und Tugend», 1790). В России в кон. 18 в. сложился особый тип лирич. сентименталистской песни, тесно связанный с отечеств. поэзией того же направления,— *«российская песня»*.

Влияние С. на инстр. музыку заметно в творчестве композиторов *мангеймской школы*. Одним из важнейших завоеваний мангеймцев была новая динамика: постепенные длительные нарастания звучности в отличие от внезапных смен *p* и *f*, характерных для музыки барокко. Англ. теоретик иск-ва Д. Уэбб отмечал особое выразит. значение постепенных crescendo и diminuendo в музыке: «...Взаимосвязь между музыкой и страстью,— писал он,— сказывается наиболее отчетливо именно при этих переходах и изменениях движения, доставляющих наибольшее удовольствие». Стремление к тонкой, дифференцированной нюансировке, постоянным сменам оттенков было обусловлено тем, что аффекты понимались как «движение страстей», а не как застывшие неизменные состояния души. Подчёркнутая выразительность музыки достигалась у мангеймцев также с помощью ряда характерных мелодич. фигур, среди к-рых выделяются интонация «вздоха» и окружение звука двумя соседними с ним, определяемое в нем. яз. словом Bebung — дрожание, трепетание. Эти приёмы встречаются также в итал. опере-буффа и у нек-рых представителей поздней оперы-серия (напр., у Н. Поммелли). Мн. черты стиля мангеймцев были присущи и творчеству Ф. Госсека, создателя франц. симфонии. Выдающийся мастер клавирной музыки К. Ф. Э. Бах, отразивший идеи движения «Sturm und Drang», стремился придать звучанию клавишных инструментов певучий характер и требовал, чтобы «благородная простота мелодии» не заглушалась сопровождающими элементами. Т. н. «манеры» (орнаментику), типичные для *галантного стиля*, он использовал как средство, позволяющее преодолеть свойственную клавишным инструментам краткость звучания.
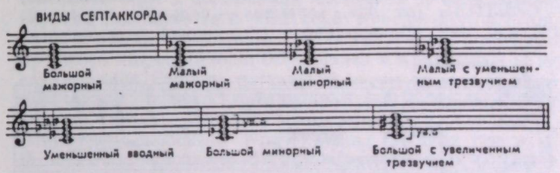
С. способствовал интонац. обновлению музыки, демократизации её образно-выразит. строя и языка. Простые, задушевные, идущие «от сердца к сердцу» интонации, источником к-рых был гл. обр. песенно-романсовый мелос, проникли во все области муз. творчества вплоть до оперы, симфонии и оратории. Мн. приёмы и элементы стиля С. были усвоены и развиты мастерами *венской классической школы*.

Лит.: Маркус С. А., История музыкальной эстетики, т. 1, М., 1959; Левашева О. Е., Оперная эстетика Гретри, в сб.: Классическое искусство за рубежом, М., 1966; Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII вв., М., 1971; Ливанова Т. Н., Западноевропейская музыка XVII — XVIII вв. в ряду искусств, М., 1977, с. 476—82; Moser H. J., Geschichte der deutschen Musik, Bd 1, Stuttg.— B., 1920; Bücken E., Die Musik des Rokokos und der Klassik, Wildpark-Potsdam, 1927 (рус. пер.— Бюкен Э., Музыка эпохи рококо и классицизма, М., 1934); Eggebrecht E. E., Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang, «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1955, [Bd] 29, H. 3.
Ю. В. Келдыш.

СЕНТ-ЭВРЕМОН (Saint-Evremond) Шарль де (5 I 1614, Сен-Дени-ле-Га, Манш — 20 IX 1703, Лондон) — франц. писатель и театр. критик. Принадлежал к аристократич. семье. Был близок ко двору. По профессии военный (с 1652 генерал). Автор сатирич. комедий, лит., критич. и историч. эссе, афоризмов. Из-за оппозиции к существующему режиму и памфлета против министра Дж. Мазарини был вынужден в 1661 уехать из Франции, вначале в Голландию, затем в Великобританию. В Лондоне С.-Э. пользовался покровительством Карла II, возглавлял художеств. кружок герцогини Мазарини (О. Манчини), на концертах к-рого исполнялись камерно-инстр. произв. (С.-Э. был большим любителем музыки). Мысли С.-Э. о совр. музыке, преим. об опере, излагались в форме критич. размышлений, воспоминаний, очерков, а также комедий. Иронич. отношением к итал. опере 17 в. и её оценкам современниками проникнуты работы «Рассуждение об опере» («Dissertation sur l'opéra», 1678), «Опера» («Les operas», 1677), «Разъяснение относительно музыки итальянцев» («Eclaircissement sur ce qu'on dit de la musique des italiens»). Ему принадлежат также сообщения о Ж. Б. Люлли, Р. Камбере (по личным впечатлениям). Высказывания С.-Э. имеют как критико-эстетич., так и источниковедческий интерес.

Соч.: Œuvres mêslées, v. 1—5, Amst., 1706.
Лит.: Daniels W. M., Saint-Evremond en Angleterre, Versailles, 1907.
Т. Н. Соловьёва.

СЕПТАККОРД — четырёхзвучие, в осн. виде к-рого звуки расположены по терциям, т. е. трезвучие с прибавленной сверху терцией. Характерной особенностью С. является интервал септимы между крайними звуками аккорда, к-рая, вместе с трезвучием, входящим



в состав С., определяет его вид. Различаются следующие С.: большой мажорный, состоящий из мажорного трезвучия с большой септимой, малый мажорный — из мажорного трезвучия с малой септимой, малый минорный — из минорного трезвучия с малой септимой, малый вводный — из уменьшенного трезвучия с малой септимой, уменьшенный вводный — из уменьшенного трезвучия с уменьшенной септимой; септаккорды с увеличенной квинтой — большой минорный, состоящий из минорного трезвучия с большой септимой, и С. из увеличенного трезвучия с большой септимой. Наиболее употребительными С. являются: доминантсептаккорд (малый мажорный), обозначается V_7 или D_7, строится на V ст. мажора и гармонич. минора; малый вводный (м. VII_7) — на VII ст. натурального мажора; уменьшенный вводный (ум. VII_7) — на VII ст. гармонич. мажора и гармонич. минора; субдоминантовый С.— на II ст. натурального мажора (малый минорный, м. м. II_7 или II_7), на II ст. гармонич. мажора и обоих видов минора (малый с уменьшенным трезвучием, или малый вводный С.— м. в. II_7). С. имеет три обращения: первое — квинтсекстаккорд ($^6_5$) с терцовым тоном в нижнем голосе, второе — терцквартаккорд ($^4_3$) с квинтовым

тоном в нижнем голосе, третье — секундаккорд (2) с септимой в нижнем голосе. Наиболее употребительны обращения доминантсептаккорда и квинтсекстаккорд субдоминантсептаккорда (II_7). См. *Аккорд*, *Обращение аккорда*.

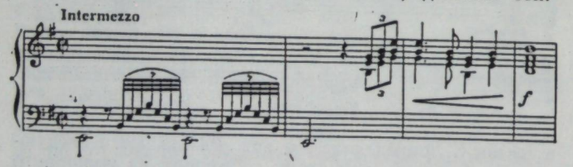
В. А. Вахромеев.

СЕПТЕ́Т (нем. Septett, от лат. septem — семь; итал. settetto, settimino; франц. septuor; англ. septet). 1) Муз. произв. для 7 исполнителей-инструменталистов или вокалистов, в опере — для 7 действующих лиц с орк. сопровождением. Оперные С. обычно представляют собой финалы актов (напр., 2-го акта «Свадьбы Фигаро»). Инстр. С. иногда пишутся в виде сонатно-симф. цикла, чаще же имеют характер сюиты и сближаются с жанрами дивертисмента и серенады, также и по инстр. составу, как правило, смешанному. Наиболее известный образец — С. ор. 20 Бетховена (скрипка, альт, виолончель, контрабас, кларнет, валторна, фагот), в числе авторов инстр. С. также И. Н. Гуммель (ор. 74, флейта, гобой, валторна, альт, виолончель, контрабас, фп.), П. Хиндемит (флейта, гобой, кларнет, бас-кларнет, фагот, валторна, труба), И. Ф. Стравинский (кларнет, валторна, фагот, скрипка, альт, виолончель, фп.). 2) Ансамбль из 7 музыкантов, предназначенный для исполнения соч. в жанре С. Собирается специально для исполнения к.-л. определённого сочинения.

СЕ́ПТИМА (от лат. septima — седьмая). 1) Интервал в объёме семи ступеней муз. звукоряда; обозначается цифрой 7. Различаются: малая С. (м. 7), содержащая 5 тонов, большая С. (б. 7) — $5^1/_2$ тонов, уменьшенная С. (ум. 7) — $4^1/_2$ тона, увеличенная С. (ув. 7) — 6 тонов. С. принадлежит к числу простых, не превышающих октавы интервалов; малая и большая С. являются диатонич. интервалами, т. к. образуются из ступеней диатонич. лада и обращаются соответственно в большую и малую секунды; уменьшенная и увеличенная С.— хроматич. интервалы. 2) Гармонич. двухзвучие, образованное звуками, находящимися на расстоянии семи ступеней. 3) Седьмая ступень диатонич. звукоряда. 4) Вершина (верхний тон) септаккорда. См. *Интервал*, *Диатоническая гамма*.

В. А. Вахромеев.

СЕПТО́ЛЬ (от лат. septimus — седьмой) — ритмич. группа, вид произвольного (условного) деления осн.



Э. Григ. Песня сторожа для фп. ор. 12 № 3.

длительностей на семь равных частей вместо восьми. Если осн. длительностью является половинная, то С. записывается восьмыми нотами, если — четвертная, то шестнадцатыми, и т. п. С. обозначается цифрой 7, к-рая пишется в нотах над или под ритмич. группой. См. *Длительность*.

В. А. Вахромеев.

СЕРА́ТО (Serato) Арриго (7 II 1877, Болонья — 27 XII 1948, Рим) — итал. скрипач и педагог. Сын виолончелиста, профессора Болонской консерватории Франческо С. (1843—1919). В 1894 окончил Муз. лицей в Болонье по классу скрипки у Ф. Сарти, позже совершил триумфальное турне по Европе и Америке, выступал также с Ф. Бузони. В Берлине принимал участие в концертах струн. квартета Й. Иоахима. В 1900 гастролировал в России. В 1925 организовал фп. трио вместе с И. Пиццетти (фп.) и Э. Майнарди (виолончель), в 1925—30 играл в итал. трио совм. с Р. Лоренцони и А. Бонуччи. Исполнение С. отличалось совершенной техникой, мягким, ровным звуком, чистым и выразительным; выделялась его интерпретация концертов Л. Бетховена, И. Брамса. В 1914—21 профессор по классу скрипки в лицее «Санта-Чечилия» в Риме (с 1919 — консерватория), с 1926 и до конца жизни преподавал на курсах усовершенствования.

Лит.: Della Corte A., A. Serato violinista, Siena, 1950.

Л. Б. Римский.

СЕРА́УКИ (Serauky) Вальтер Карл Август (20 IV 1903, Галле — 20 VIII 1959, Лейпциг) — нем. историк музыки (ГДР). Учился в ун-тах Галле и Лейпцига у А. Шеринга, Х. И. Мозера, А. Прюфера. С 1929 ассистент М. Шнейдера в ун-те Галле, с 1940 профессор там же. С 1949 в Лейпцигском ун-те. Был также директором музея муз. инструментов Лейпцигского ун-та, реорганизовал его. Изучал творчество С. Шейдта, Х. Исаака, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Создал капитальный труд по истории муз. культуры города Галле.

Соч.: Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850, Münster, 1929 (Diss.); Musikgeschichte der Stadt Halle, [Bd 1—3 (Text), Bd 1—2 (Musik)], Halle, 1935—43; S. Scheidt in seinen Briefen, Halle, 1937; Das Händelhaus in Halle, Halle, 1949; Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Werk, Bd 3—5, Kassel — Basel — L.— N. Y., 1956—58; Wesen und Aufgaben des Musiksoziologie, «ZfMw», 1934, Bd 14; A. Werckmeister als Musiktheoretiker, в кн.: Festschrift M. Schneider zum 60. Geburtstag... Halle, 1935; Zu C. Loewes Biographie und musikalischem Schaffen, в кн.: Festschrift A. Schering, B., 1937; Halles Händel-Pflege 1933 bis 1938, в сб.: G. F. Händel und seine Zeit, Halle, 1938; Zur Ästhetik der Oratorienform, «Deutsche Musikkultur», 1943/1944, Jahrg. 8, H. 1/2; Die neuzeitliche Bach-Forschung und H. Kaysers Harmonik, в кн.: Bach-Jahrbuch, Bd 38, 1949/1950, Lpz., 1950; Das Orchester J. S. Bachs und das Leipziger Musikinstrumenten-Museum, в кн.: J. S. Bach. Das Schaffen des Meisters im Spiegel einer Stadt, Lpz., 1950; Zum gegenwärtigen Stande der Bach- und Händelforschung, в кн.: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung, Lpz., 1950; Süd- und Norddeutschland in Webers Musikanschauung, в кн.: Carl Maria von Weber. Eine Gedenkschrift, Dresd., 1951; P. I. Tschaikowski in seinem Verhältnis zu Romantik und Realismus, «Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Leipzig, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe», 1951/1952, Heft 5; Beethoven und Händel. Zur Themenproblematik in Chorfinale von Beethovens 9. Symphonie, в кн.: Händel-Festschrift Halle, 1952; Die englische Gesellschaft zur Zeit Händels und sein Oratorium als Kunstform neuen Typs, в кн.: Wege zu Händel, Halle, 1953; Die «Johannes-Passion» von J. S. Bach und ihr Vorbild, в кн.: Bach-Jahrbuch, B., 1954; Bach-Händel-Telemann in ihrem musikalischen Verhältnis, в кн.: Händel-Jahrbuch, Bd 1, Lpz., 1955; Die Affekten-Metrik des Isaac Vossius in ihrem Einfluß auf Joh. Kuhnau und Joh. Seb. Bach, в кн.: Festschrift M. Schneider zum 80. Geburtstag, Lpz., 1955; G. F. Händels lateinische Kirchenmusik, в кн.: Händel-Jahrbuch, Bd 3, Lpz., 1957.

О. Т. Леонтьева.

СЕРАФИ́Н (Serafin) Туллио (8 XII 1878, Роттановади-Каварцере, Венеция — 3 I 1968, Рим) — итал. дирижёр. Учился игре на скрипке у Дж. Де Анджелиса, М. Саладино и Дж. Коронаро в Миланской консерватории (до 1889). Играл на скрипке и альте в оркестре т-ра «Ла Скала» в Милане. Как дирижёр дебютировал в 1900 в Ферраре («Аида»), работал в оперных т-рах Венеции, Палермо, Флоренции, Рима, а также Турина, где был гл. дирижёром (1903—06), позднее возглавлял оркестр т-ра «Даль Верме» в Милане. Одноврем. концертировал в качестве симф. дирижёра, руководил симф. оркестром «Аугустео» в Риме. В 1909—11 и с 1946 гл. дирижёр т-ра «Ла Скала», в 1924—35 — «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк), где выступал с известными певицами — М. Каллас и А. Стеллой, затем работал в Риме (т-р «Комунале»). С. дирижировал в крупнейших т-рах стран Зап. Европы и Сев. Америки, до 1960-х гг. возглавлял фестивали «Флорентийский музыкальный май», выступал с симф. оркестрами. Пропагандировал гл. обр. оперы совр. композиторов — дирижировал итал. премьерами «Воццека» Берга (1942, Рим), «Питера Граймса» Бриттена, «Кавалера роз» Р. Штрауса и др., а также операми «Псковитянка», «Садко», «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова (ряд его опер под упр. С. был поставлен впервые в США). В последние годы жизни был консультантом оперного т-ра в Риме. С.— один из ведущих школы, воплотивший её лучшие черты — романтич. взволнованность, праздничную приподнятость; его интерпретации отличались соразмерностью всех компонентов исполнит. манеры.

Лит. соч.: Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano, v. 1—2, Mil., 1958—64 (совм. с А. Toni).

Г. Я. Юдин.

СЕ́РБСКАЯ МУ́ЗЫКА. С. м. развивалась на основе богатых традиций муз. фольклора слав. племён (на Балканах с 7 в.); их древнее иск-во впитало черты византийской (в вост. части Сербии) и романской (в зап. части) муз. культур. Нек-рое воздействие на формирование нар. С. м. оказала также музыка мусульм. Востока (в юж. областях страны). В эпич., лирич. и обрядовых нар. песнях отразилась борьба против тур. завоевателей (15—19 вв.). Наибольшее распространение в муз. фольклоре получил героич. эпос (песни исполнялись в сопровождении *гусле*), а также песенно-танц. жанр *коло*. Для нар. песен характерен диапазон в объёме кварты или квинты, диатонич. попевки с чертами ладовой переменности, встречаются также элементы хроматики (распространённая интонация — ув. секунда); мн. мелодии богато орнаментированы. Особой красотой отличаются юж.-серб. любовные песни, т. н. севдалинки и. Эпич. песням свойственны импровизац. свобода и декламационность, плясовые характеризуются прихотливыми переменными ритмами; часто используются смешанные размеры. Типично 2-гол. пение с секундовыми звучаниями (в горных р-нах) и параллельными терциями (в гор. фольклоре). Пению и танцам аккомпанируют на гусле, тамбуре (тамбурице, струн. щипковый), *гайде*, 1-ствольной и 2-ствольной фруле, тапане (ударный).

В ср. века возникло светское иск-во странствующих нар. музыкантов, получили развитие придв. и воен.

Музыканты. Деталь фрески «Род Каинов» из Дечанского монастыря. 14 в.





Белградская капелла. 16 в.

В 16 в. С. м. развивалась в условиях борьбы с турецкими завоевателями, к-рые в 1459 захватили Сербию и установили своё господство на 4 столетия. Сербия была разделена на 3 части, в каждой из к-рых были свои пашалыки, санджаки, беи, наместники султана. Сербы, не желавшие подчиниться, уходили в горы, где создавали партизанские отряды — *хайдуки*, к-рые вели борьбу против турок. Песни о хайдуках, их подвигах, о борьбе с турецкими завоевателями составили основу нар. муз. творчества. Они исполнялись в сопровождении гусле, а также песенно-танц. жанр *коло*. Для нар. песен характерен диапазон в объёме кварты или квинты, диатонич. попевки с чертами ладовой переменности, встречаются также элементы хроматики (распространённая интонация — ув. секунда); мн. мелодии богато орнаментированы. Особой красотой отличаются юж.-серб. любовные песни, т. н. севдалинки. Эпич. песням свойственны импровизац. свобода и декламационность, плясовые характеризуются прихотливыми переменными ритмами; часто используются смешанные размеры. Типично 2-гол. пение с секундовыми звучаниями (в горных р-нах) и параллельными терциями (в гор. фольклоре). Пению и танцам аккомпанируют на гусле, тамбуре (тамбурице, струн. щипковый), *гайде*, 1-ствольной и 2-ствольной фруле, тапане (ударный).

В ср. века возникло светское иск-во странствующих нар. музыкантов, получили развитие придв. и воен. музыка, не уступавшие по своему уровню иск-ву др. зап.-европ. стран. Однако почти 5-вековое тур. господство отрицательно сказывалось на нац. муз. иск-ве; в меньшей степени оно отразилось на формировании церк. музыки, связанной с византийской литургич. муз. жанрами и серб. нар. песней. Крупным центром ср.-век. церк. С. м. был Хиландарский монастырь на горе Афон, сохранивший значение и во время тур. владычества. Кратковременное господство Австрии (1717—39) способствовало оживлению муз. жизни в Белграде и городах Воеводины (авт. край в Югославии, в составе Сербии) — Нови-Саде, Суботице, Панчеве и др. В 18 в. культивировалась светская придв. музыка, по характеру мало отличавшаяся от придв. иск-ва др. зап.-европ. муз. центров. Возникли условия для развития нац. муз. культуры; они улучшились после нар. антитурецких восстаний 1804 и 1815 и достижения частичной независимости Сербии. Выдвигается первый серб. муз. деятель и комп. Й. Шлезингер, возглавлявший (с 1829) музицирование при дворе князя Милоша Обреновича в Крагуеваце (в те годы столица Сербии) и ставший затем руководителем муз. жизни Белграда; организовал 1-й в стране симф. оркестр, ведал (1835—36) музыкальной частью придв. «Княжевско-сербского т-ра» (любит. труппа под рук. Й. Вуйича), работал в «Т-ре на Джумруке» (1-й постоянный т-р в спец. здании в Белграде). Важный вклад в развитие муз. т-ра внёс также Н. Джуркович, музыкант-любитель (работал в 40-е гг. в Панчеве и Белграде). Шлезингер и Джуркович — создатели нац. жанра т. н. пьесы с пением («комад с певањем» — серб. разновидность зингшпиля), послужившего основой для формирования серб. нац. оперы и сохранившего популярность до нач. 20 в. Деятельность этих композиторов часто приобретала политич. характер, т. к. они включали в муз. спектакли патриотич. песни, т. н. песни борьбы, в т. ч. ставшую популярной песню из их музыки к драме Й. Стерии Поповича «Сон королевича Марко» «Восстань, восстань, о серб!» (1847), к-рую называли «Сербской Марсельезой».

С сер. 19 в. очагами муз. жизни и развития проф. нац. С. м. стали хор. об-ва, деятели к-рых вели муз.-просвет. работу, открывали муз. школы и др.; первые хор. об-ва возникли в Панчеве (1838) и Белграде (1853). Основы муз. образования в Сербии заложил М. Миловук, руководитель белградского хор. об-ва, основавший при нём муз. школу (1864), где, кроме пения, обучали элементарной теории музыки, игре на скрипке и виолончели; он автор первых муз.-теоретич. трудов на серб. яз.— «Теоретические основы музыки» («Теорички основи музике», 1866, ²1874) и «Наука

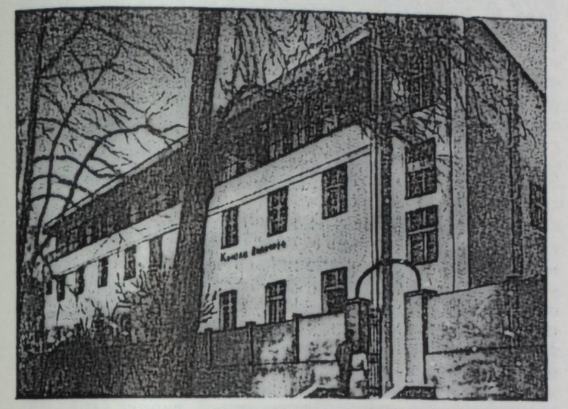
о музыке» («Наука о музици», 1867). Начало развитию проф. С. м. в сер. 19 в. положил комп. К. Станкович, хор. дирижёр, фольклорист; он утвердил нац. направленность С. м. В 1869 в Белграде осн. Нац. т-р («Народно позориште»). Дальнейшее развитие С. м. связано с разносторонней деятельностью Д. Енко (словенский музыкант, работавший с 1863 в Сербии); он был муз. руководителем белградского Нац. т-ра (1870—1902), работал в хор. об-вах Панчева и Белграда. Енко сыграл важную роль в становлении серб. нац. муз. т-ра; он автор неск. десятков «пьес с пением» (в т. ч. «Молодец», «Погоня»), 1-й серб. оперетты «Колдунья» (1882), а также симф. соч., хор. и сольных песен, музыки к историч. драме Д. Илича «Прибислав и Божана». Муз.-театр. иск-во развивалось и в др. городах, в т. ч. в Нови-Саде, где в Серб. нар. т-ре (осн. в 1864) наряду с драматическими стали ставить и муз. спектакли (руководители — дир. и комп. А. Максимович и Х. Доубек).

В 60-е гг. в связи с подъёмом нац.-освободит. движения осн. новые хор. об-ва в разных городах страны (в Нови-Саде, 1860; в Бече, 1863; в Суботице, 1865; в Шабаце, 1865; в Вуковаре, 1866; в Сомборе, 1868; в Неготине, 1872; в Заечаре, 1875, и др.), ми. из которых были связаны с деятельностью молодёжной прогрессивной политич. и культ.-просвет. организации «Объединённая сербская молодёжь» («Уједињена омладина српска», 1866). Одна из форм работы этого объединения (сокращённо наз. «Омладина») и основанных им хор. об-в — т. н. Беседы — вечера, на к-рых политич. речи чередовались с декламацией и муз. номерами. Хор. об-ва способствовали распространению массовых хор. песен, ставших осн. жанром С. м. во 2-й пол. 19 в. и развивавших традиции «песен борьбы» Шлезингера и Джурковича. В 70—80-е гг. возникли первые рабочие хор. об-ва (в 1876 в Крагуеваце; в 1880 в Белграде, позднее преобразовано в об-во «Абрашевич»), церк. хор. об-во «Корнелие» (1881, с 1888 — «Станкович») и Акад. хор. об-во в Белграде (1884, с 1887 — «Обилич»). Хор. песни создавали Станкович, Енко, Й. Пачу, А. Максимович, М. Топалович, а также композиторы-чехи В. Хорейшек, Г. Хавлас, В. Главач, Р. Толингер и др., работавшие в серб. хор. об-вах и способствовавшие развитию С. м. С хор. движением и идеями «Омладины» связано творчество крупнейшего композитора кон. 19 — 1-й трети 20 вв. Й. Мариниковича, дирижёра и педагога, работавшего в Белградском хор. об-ве, в акад. хор. об-ве «Обилич», Рабочем хор. об-ве. Он автор гл. обр. массовых патриотич. песен и хоров, а также романсов (основоположник этого жанра в Сербии). Особую роль в развитии национальной муз. культуры сыграла муз.-обществ. и творч. деятельность С. Мокраняца, композитора, хор. дирижёра, педагога и фольклориста. В своих вок.-хор. произв. он с большим проф. мастерством претворил мотивы нац. фольклора, оказав решающее влияние на совр. С. м. и муз. культуру Югославии в целом. Среди его соч. выделяются хор. рапсодии «Руковеты», осн. на мелодиях разных областей Югославии,— классич. образцы С. м. Мокраняц в качестве руководителя (ок. 30 лет, с 1887) Белградского хор. об-ва способствовал расцвету хора этого об-ва (кон. 19 — 1-е десятилетие 20 вв.), с к-рым он (преемник Мариниковича) гастролировал в разных странах (в т. ч. в России, 1896), впервые представляя С. м. за рубежом. Он организовал первый серб. струн. квартет (концертировал в 1889—93), первую среднюю муз. школу (совм. с С. Бинички и Ц. Манойловичем, «Српска музичка школа», 1899; ныне «Мокраняц»), преподавал в ней и был её первым директором; участвовал в создании Т-ва серб. музыкантов (1907). Мокраняц был первым серб. исследователем нац. муз. фольклора. Среди музыкантов Воеводины кон. 19 — нач. 20 вв.— И. Баич, основатель первого серб. муз. журн. «Српски музички лист» (1903) и муз. школы в Нови-Саде (1912; ныне его имени), нотного издания «Сербская музыкальная библиотека» и «Бесед», на муз. вечерах к-рых выступал как хор. дирижёр; он автор статей и муз. учебников, собиратель нар. мелодий; Баичу принадлежит опера «Князь Иво из Семберии» («Кнез Иво од Семберије», 1911), основанная на фольклорных мотивах, и инстр. произв.; выделяются также его хоры и песни к драм. спектаклям.

В нач. 20 в. выдвигается композитор, дирижёр и педагог С. Бинички, чья деятельность связана с Белградом; он пост. ряд оперных спектаклей в Нац. т-ре силами отечественных исполнителей (среди дирижёров т-ра также Д. Покорни и П. Крстич), впервые выступил с серией симф. концертов в качестве рук. воен. оркестра (осн. в 1899; исполнил с хором «Станкович» 9-ю симфонию Бетховена, оратории И. Гайдна и др. выдающиеся классич. произв.), гастролировал с этим оркестром в разных странах, в т. ч. в России (1911); был дирижёром в неск. хор. об-вах, преподавал в муз. школе (основана им совм. с Мокраняцем и Манойловичем), был директором второй открытой в Белграде муз. школы «Станкович» (1911). Его опера «На рассвете» («На уранку») — первая поставленная на серб. сцене серб. опера (1903; написанная Б. Йоксимовичем в 1901 опера «Женитьба Милоша Обилича» — «Женидба Милоша Обилића» — не была пост.). Нац. традиции «пьесы с пением» продолжает в своём творчестве П. Крстич (преемник Енко в качестве гл. дирижёра оперных спектаклей Нац. т-ра). Среди первых орк. соч. в С. м.— произв. Бинички, Крстича и П. Стояновича (композитор, скрипач, особенно известен как автор инстр. концертов). В 1909—11 в Белграде работала также частная оперная труппа под рук. певца Савича, ставившего оперетты и оперы серб. авторов; здесь выступали В. Туринский, Ж. Савич, С. Циюкова, М. Бинички и др. солисты, к-рые пели одноврем. в Нац. т-ре.

После образования в 1918 самостоят. гос-ва (Королевство сербов, хорватов и словенцев, с 1929 Югославия) в муз. иск-ве С. начался значит. подъём. В 1920 в Белграде осн. постоянная оперная труппа при Нац. т-ре; её первый директор и дирижёр — Бинички (второй дирижёр — С. Христич). Среди солистов т-ра 1920—1930-х гг.— Э. Пинтерович, Н. Стаич, М. Йованович, Б. Нури-Хаджич, М. Бугаринович, З. Зикова, Ж. Томич, Д. Петрович, Н. и Ж. Цвеичи. Высокого художеств. уровня оперный т-р достиг в 1924—35 под рук. дир. С. Христича; среди др. оперных дирижёров — И. Брезовшек, К. Баранович, Л. Матачич, П. Милошевич, Й. Бандур. Видную роль в развитии Нац. т-ра сыграли рус. артисты и режиссёры, способствовавшие также образованию самостоят. балетной труппы (1922). В репертуаре — классич. и совр. оперы (от соч. К. В. Глюка и В. А. Моцарта до соч. Л. Яначека), оперы славянских, особенно рус. композиторов (от соч. М. П. Мусоргского до соч. Д. Д. Шостаковича); выделялись пост. «Бориса Годунова» (1926; в 1936 с Ф. И. Шаляпиным), «Саломеи» Р. Штрауса (1931), «Джанни Скикки» Пуччини (1934) и «Тангейзера» (1934). Ставились также оперы всех ведущих серб. и хорв. композиторов — Бинички, Крстича, Христича, П. Конёвича, И. Зайца, Я. Готоваца, К. Одака, Й. Хатзе и др.

Значительно выросла исполнит. культура. В 1923 был осн. симф. оркестр Белградской филармонии, к-рый под упр. Й. Бандура впервые исполнил (с хором «Обилич») ряд совр. соч. (гл. обр. слав. композиторов), в т. ч. оперу-ораторию «Царь Эдип» Стравинского, кантату «Вечное Евангелие» Яначека, «Stabat Mater» Шимановского, «Восточную симфонию» с хором Й. Славенского. Кроме ранее основанных хор. об-в, работали многие новые. В 20-е гг. организованы Белградский фп. квартет, 2 струн. трио, дуэт; при Белградском ун-те осн. *Коллегиум музикум* (1926; рук. М. Милоевич). Среди исполнителей — певицы И. Милоевич и Е. Стаматович; пианисты Э. Хайек, О. Михаилович, Е. Ненадович, Л. Маржинец, Г. Милоевич, Д. Станисавлевич; скрипачи М. Йованович-Браца, М. Михаилович. В ряде городов открыты начальные муз. школы; в 1937 осн. Муз. академия в Белграде. Начали издаваться муз. журн. «Звук» (1932—36), «Музички гласник» (1928—34 и 1938—40).



Здание Музыкальной академии в Белграде.

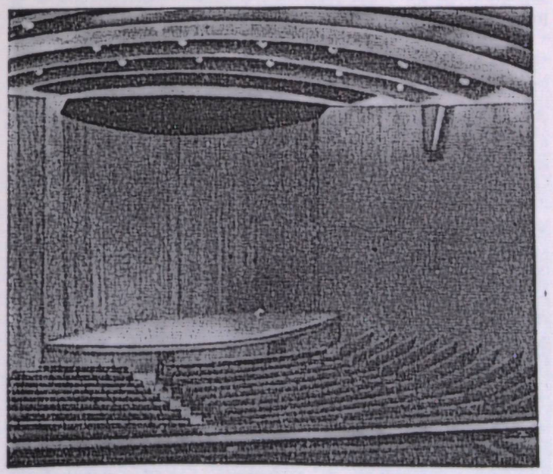
К 20—30-м гг. относится становление серб. композиторской школы, к-рую возглавили П. Конёвич, М. Милоевич, С. Христич. Впитав достижения зап.-европ. муз. культуры, серб. композиторы создали современные по технике письма нац. произв. разных жанров — оперы (Конёвич, Христич), балеты (Христич), симф. произв., соч. для инструмента с оркестром, в т. ч. концерты (Христич, Конёвич), инстр. и вок. миниатюры (Милоевич), многочисл. хор. произв. Среди лучших муз.-сценич. произв. композиторов 20—30-х гг. в Сербии (и Югославии в целом) — муз. драма Конёвича «Коштана» (соч. 1928, пост. 1931) и балет Христича «Охридская легенда» (1933—47); им принадлежат также муз.-теоретич. и педагогич. работы, труды в области фольклористики, муз.-публицистич. статьи. Исследованиями нар. С. м. и македонского фольклора известен также К. Манойлович, автор вок. соч., следовавший традициям Мокраняца. Крупнейшим композитором был хорв. музыкант Й. Славенский (с 1924 работал в Белграде), обогативший С. м. и югославскую муз. культуру в целом своими соч. крупных симф. форм, концертами, камерно-инстр. и вок.-хор. соч. Мн. композиторы 20—30-х гг. продолжали традиции нац. муз. культуры, обращаясь к муз. фольклору; среди них — Й. Бандур, М. Вукдрагович, М. Тайчевич, С. Настасиевич, П. Милошевич и др. Большую роль в развитии С. м. сыграла разносторонняя деятельность В. Вучковича, композитора, дирижёра, музыковеда-публициста и обществ. деятеля, первого в Сербии музыканта-коммуниста, погибшего во время фашистской оккупации страны в 1942; среди проводившихся им муз.-просвет. мероприятий — т. н. Вечера хор. декламации (вид творч. и пропагандистской работы среди молодёжи). В кон. 30-х гг. проявили себя композиторы, учившиеся гл. обр. за границей (в Вене, Праге, Мюнхене) и тяготевшие в ранний период своего творчества к модернистским течениям муз. иск-ва Зап. Европы; в их числе — М. Логар, М. Ристич, Д. Чолич, Л. Марич, С. Райичич, зрелое творчество к-рых относится к послевоен. периоду.

2-я мировая война 1939—45 прервала развитие С. м., однако мн. композиторы не прекращали творч. работы; музыканты, особенно участники нар.-освободит. борьбы (О. Данон, Вучкович и др.), создавали массовые песни, хор. произв. героико-патриотич. содержания.

После 1945 началось интенсивное развитие сербской муз. культуры. Открылись начальные муз. школы, основаны новые средние — в Белграде («Йосип Славенский»), Крагуеваце, Нише, Призрене, а также муз. ф-т в Высшей педагогич. школе в Приштине, открыты филиалы Муз. академии в Нови-Саде и Нише. Созданы симф. оркестр радио Белграда, Акад. хор и симф. оркестр Дома югосл. нар. армии, Филармонич. оркестр в Нови-Саде, Акад. камерный оркестр и камерно-инстр. ансамбль «Pro musica» в Белграде, Белградский камерный ансамбль, Белградское трио и Белградский духовой квинтет, ансамбли нар. песни и танца, в т. ч. «Коло» (1948), «Шота» (1964); среди хор. об-в — «Абрашевич», «Иво Лола Рибар», «Бранко Цветкович», «Джока Павлович», «Бранко Крсманович» в Белграде, «Светозар Маркович» в Нови-Саде; хор. об-ва в Шабаце и Нише. Возобновили работу оперные труппы белградского Нац. т-ра (в 1945—63 директор О. Данон) и Серб. нар. т-ра в Нови-Саде (1947), Нар. т-ра в Суботице. Выдвинулись оперные и симф. дирижёры (многие из них также композиторы) — Ж. Здравкович, Дж. Якшич, Б. Бабич, Б. Симич, Д. Миладинович, М. Ягушт, Д. Сковран, Б. Пашчан, Д. Ерич. Большую роль в послевоен. муз. жизни Белграда сыграла дирижёрская деятельность старейшего хорв. комп. К. Барановича (в 1946—62 выступал в качестве дирижёра в оперном т-ре и с оркестром Белградского филармонич. об-ва, в 1951—61 — его директор). В числе солистов белградского оперного т-ра — М. Чангалович (прославился исполнением партии Бориса Годунова не только в Югославии, но и в др. странах), В. Хейбалова, Б. Цвеич, М. Миладинович, Дж. Чакаревич, Р. Бакочевич, М. Стоянович, Д. Старц, А. Маринкович, Д. Попович, Й. Глигориевич, З. Крнетич, Н. Митич; среди исполнителей-инструменталистов (гл. обр. выпускников белградской Муз. академии) — пианисты В. Шкарка, В. Вельков, О. Попов, З. Марасович, О. Йованович, Д. Трбоевич, Д. Михаилович, З. Димитриевич, Н. Вуйичич, М. Вукдрагович; скрипачи П. Тошков, В. Маркович, Б. Пайевич, А. Павлович, Л. Пап, А. Стаич, Д. Богосавлевич, Й. Колуиджия.

Для творчества композиторов 50—60-х гг. характерно обновление муз.-выразит. средств, обогащение нац. муз.-фольклорных традиций совр. приёмами письма. Наряду с произв. муз.-сценич. и вок.-хор. жан-

Концертный зал Дома профсоюзов в Белграде.



ров создавались симф. соч. и камерно-инстр. ансамбли. Кроме композиторов старшего поколения и выступивших в кон. 30-х гг., в С. м. внесли свой вклад комп. Р. Бручи, Н. Херцигоня, В. Мокраняц, Э. Иосиф, В. Перичич, А. Обрадович, Д. Радич, П. Бергамо, П. Озгиян, Р. Максимович и др. Развиваются музыковедение, фольклористика, муз. публицистика; среди музыковедов — С. Джурич-Клайн, М. Василевич, Д. Стефанович, П. Бингулац, Р. Пейович, Д. Плавша, Дж. Якшич и др.; мн. музыковеды являются сотрудниками Ин-та музыковедения Серб. АН (осн. 1948); выходят муз. журн. «Zvuk» (с 1955; орган СК Югославии), «Muzika» (с 1956), «Savremeni akordi» (1957—61), «Pro musica» (с 1964). Были организованы Союз композиторов Сербии, Югославии и др. творч. союзы и об-ва, в т. ч. Союз муз. фольклористов, об-во муз. педагогов и др.

Издания: Bartók B., Lord A. B., Serbo-Croatian folk songs, N. Y., 1951.

Лит.: Мартынов И., С. Мокраньац и сербская музыка, М., 1958; Ямпольский И., Музыка Югославии, М., 1958; Гордина Е., «Коштана» П. Конёвича, в сб.: Из истории музыки социалистических стран Европы, М., 1975; её же, Симфонии М. Ристича в послевоенной музыке Югославии, в сб.: Из истории зарубежной музыки, вып. 2, М., 1977; Јанковић Љ. С., Јанковић D. С., Народне игре, кн. 1—8, Београд, 1934—64; Васиљевић М. А., Југословенски музички фолклор, т. 1—2, Београд, 1950—53; его же, Les bases tonales de la musique populaire serbe, «Journal of the international folk music council», 1952, № 4; Манојловић К., Народне мелодије из источне Србије, Београд, 1953; Ђурић-Клајн С., Историјски развој музичке културе у Србији, Београд, 1971; Стефановић Д., Стара српска музика, Београд, 1974. *Е. И. Гордина.*

СЕРВА́ЛЬ Нина Александровна [р. 24 IX (7 X) 1910, Петербург] — сов. певица (лирико-драм. сопрано). Засл. арт. РСФСР (1951). В 1941 окончила Ленинградскую консерваторию по классу пения у Е. В. Девос-Соболевой. В 1937—41 солистка Оперной студии Ленингр. консерватории, в 1941—62 — Ленингр. т-ра оперы и балета. Голос С. — подвижный, светлого тембра. Исполнит. манера отмечена тонкой музыкальностью. Партии — Гориславa («Руслан и Людмила»), Ярославна, Лиза; Мария («Мазепа»), Наташа; Милитриса («Сказка о царе Салтане»), Февронния, Тамара; Донна Эльвира («Дон Жуан»), Розина («Свадьба Фигаро»), Аида; Амелия («Бал-маскарад»), Леонора («Сила судьбы» Верди) и др. Участвовала в пост. сов. опер («Декабристы» Шапорина, «Фёдор Таланов» Дешевова, «Тихий Дон» Дзержинского) и др. Выступала как конц. певица, исполняла партии сопрано в реквиемах Моцарта и Верди, 9-й симфонии Бетховена, «Колоколах» Рахманинова, в конц. постановке оперы «Орестея» Танеева. С 1965 преподаватель Ленингр. консерватории (с 1974 доцент). *М. М. Яковлев.*

СЕ́РВАНСКИ (Szervánszky)-Эндре (27 XII 1911, Киштетень — 2 VI 1977, Будапешт) — венг. композитор и педагог. Засл. арт. ВНР (1971). Окончил в 1936 Высшую муз. школу им. Ф. Листа по классу композиции у А. Шиклоша. Преподавал муз.-теоретич. предметы в муз. школах Будапешта (1937—41), композицию — в консерватории (уч-ще) им. Б. Бартока (1941—48). С 1948 вёл класс композиции в Высшей муз. школе им. Ф. Листа, одноврем. преподавал также в рабочих муз. школах и читал лекции на фабриках. В ранних соч. (1-й струн. квартет) следовал традициям Б. Бартока и З. Кодая, идеи к-рых продолжал развивать и в статьях о музыке. Формирование индивидуального стиля С. сопровождалось поисками новых форм; при этом как в более простых по муз. языку («Солдатская кантата» и др.), так и в гармонически усложнённых соч. С. (2-й струн. квартет, концерт памяти А. Йожефа) сохраняются особенности нац. венг. мелодики и ритмики. С нач. 60-х гг. использует серийную технику (6 конц. пьес, вариации для оркестра, 1964; концерт для кларнета). Его лучшим произв. присущи выразительность и богатство образов, часто контрастных, лаконичность формы. С.— автор пьес педагогич. репертуара для разных инструментов (гл. обр. для духовых). Ему принадлежат статьи о Бартоке, по муз. социологии, вопросам муз. стиля; был муз. критиком газ. «Сабад неп». Пр. Кошута (1951, 1955, 1976).

Соч.: опера (детская) Девушка тысячи имён (Az ezernevű leány, 1962); балет Восточная сказка (Keleti mese, 1949); для солистов, хора и орк.— оратория на сл. Ш. Петёфи (1973), кантаты 3 христианские игры (Három kórószténу játék, 1940), Сельская свадьба (Falusi lakodalmas, 1949), Солдатская кантата (Honvéd-kantáta, 1949); для орк.— симфония (1948), рапсодия (1950), 2 сюиты (1945, 1946), концерт памяти А. Йожефа (1954), серенада для струнных (1947) и др.; концерт для кларнета с орк. (1965); камерно-инстр. ансамбли — пьесы для струн. и дух. дуэтов, соната для скр. и фп. (1945), трио для флейты, скр. и альта (1951), 2 струн. квартета (1938, 1957), 2 дух. квинтета (1953, 1957), хоры a cappella; пьесы для фп., в т. ч. на темы венг. нар. песен; циклы песен на сл. Петёфи; музыка к кинофильмам.

Лит.: Barna J., Szervánszky Endre, Bdpst, 1965. *П. Ф. Вейс.*

СЕРВА́НТЕС КАВАНА́Г (Cervantes Kawanagh) Игнасио (31 VII 1847, Гавана — 29 IV 1905, там же) — кубин. композитор, пианист, дирижёр и педагог. Игре на фп. учился у Н. Р. Эспадеро и Л. Готшалка в Гаване, совершенствовался у А. Ф. Мармонтеля и Ш. Алькана в Парижской консерватории (окончил в 1865 с премиями по фп., гармонии и композиции). Концертировал как пианист и дирижёр в Мадриде и Гаване (с 1870); в 1875—79 жил в США (был выслан испан. властями за революц. деятельность в период Десятилетней войны 1868—78). По возвращении выступал в Гаване и в др. городах, часто перед рабочей аудиторией. Его деятельность артиста-патриота высоко ценил Х. Марти. Основное место в творчестве С. К. занимают дансы (разновидность кубинского *контрданса*) — небольшие фп. пьесы, осн. на ритмах и интонациях нар. музыки Кубы. Развивая традицию жанра кубин. контрданса, к-рый разрабатывал в своём творчестве М. Саумель Робредо, С. К. завершил формирование дансы как самостоят. инстр. пьесы (сохранила значение и в соч. совр. кубин. композиторов). Его дансы отмечены нац. характером, красотой мелодии и изяществом фп. фактуры (они занимают такое же важное место в кубин. музыке, как и мазурки Шопена в польской, польки Б. Сметаны в чешской). Ему принадлежат также опера «Проклятый» («Maladetto», не законч.), ряд *сарсуэл*, симф. соч. и патриотич. песен.

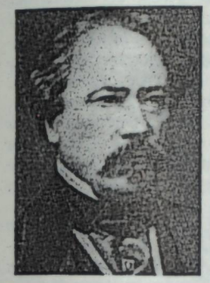
Соч.: сарсуэлы — Моряк Пераль (El submarino Peral, 1889, Гавана), Кукольники (Los saltimbanquis, 1899, Гавана); для орк. — симфония (1879), Скерцо каприччиозо (1886); камерно-инстр. соч.; для фп. — пьесы, в т. ч. 40 данс, Кубинская серенада; песни, в т. ч. 6 школьных, Гимн Кубе и др.; транскрипции для фп.

Лит.: Carpentier A., La música en Cuba, Méx., [1946] (рус. пер.— Карпентьер А., Музыка Кубы, М., 1962); Пичугин П., Краткий очерк истории кубинской музыки, в сб.: Музыкальная культура стран Латинской Америки, М., 1974; Molina Torres J., Ignacio Cervantes, La Habana, 1916; «Pro arte musical», 1926, 15 oct. (номер посв. С. К.); Sánchez de Fuentes y Peláez E., Ignacio Cervantes de Kawanagh, pianista y compositor eminente: su vida, su obra, su talento creador, La Habana, 1936; Martínez O., Orbita y creación de Ignacio Cervantes, в изд.: Cervantes, 40 danzas, [La Habana, 1962]; Ardévol J., Cuarenta danzas de Cervantes, в его кн.: Música y revolución, [La Habana, 1966]; см. также лит. при ст. *Кубинская музыка.* *П. А. Ахундов.*

СЕРВАЧИ́НЬСКИЙ (Serwaczyński) Станислав (1781, Люблин — 30 XI 1859, Львов) — польский скрипач, педагог и композитор. Учился в детстве у отца, скрипача Михаила С.; затем 3 года занимался в муз. школе в Братиславе. С 1815 работал концертмейстером оркестра польской оперы во Львове под рук. К. Липиньского (испытал воздействие его исполнит. стиля). Гастролировал в Польше, Германии, Чехии, Венгрии, Австрии и Италии (1830—31). В 1831—33 работал концертмейстером оперных т-ров в Вене (в т. ч. в т-ре Йозефштадта близ Вены), затем в Будапеште. Играл также в струн. квартете. В 1833 концертировал в Петербурге. С 1837 служил концертмейстером оркестра в т-ре Скарбка и в доминиканском костёле во Львове. Давал уроки скр. игры. У него учились Г. Венявский, Й. Иоахим и др. Автор 2 комич. опер, многочисл. скрипичных пьес, вариаций и фантазий на нар. темы и на темы из классич. опер.

Лит.: Reiss J., Polskie skrzypce i polscy skrzypkowie, Łodz, 1946; Briefe von und an Joseph Joachim, Bd 1, B., 1911, S. 456; Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923, S. 476. *В. Ю. Григорьев.*

СЕРВЕ́ (Servais) — семья бельг. музыкантов. Адриен Франсуа С. (6 VI 1807, Халле, близ Брюсселя — 26 XI 1866, там же) — виолончелист и композитор. Учился игре на виолончели у Н. Ж. Плателя в Королевской школе пения (с 1832 консерватория) в Брюсселе (1831—34), играл в оркестре «Театр де ла Монне». Начал конц. деятельность в 1834 в Париже, затем выступал в Лондоне. С 1836 гастролировал в разных странах Европы, неоднократно в России (с 1839, с 1842 прожил в Петербурге неск. лет, давал концерты, выступал также в Москве и в провинции, в т. ч. в городах Сибири). Игра С. произвела большое впечатление на В. Ф. Одоевского и А. Н. Серова, отметивших его виртуозное мастерство, огромный исполнит. темперамент, иск-во кантилены, гибкость фразировки, в то же время нек-рую легковесность трактовок, присущую виртуозно-романтич. направлению в исполнительстве. С 1848 профессор Брюссельской Корол. консерватории. Среди учеников — его сын Жозеф С., Ж. Десверт, А. Германовский, Я. Карлович.



Соч.: для инструмента с орк. — 3 концерта, 16 фантазий для влч.; камерно-инстр. ансамбли — 14 дуэтов для влч. и фп., 3 дуэта для скрипки и влч. (совм. с Ю. Леонаром), дуэт для скр. и влч. (совм. с А. Вьётаном), этюды для влч. (6 тетрадей, совм. с Ж. М. Ж. Грегуаром).

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства, т. 2, М.— Л., 1957, с. 324—26; Раабен Л., Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов, Л., 1969, с. 108—15; Desmeth V., Fr. Servais, Hal, 1866; Curzon H. de, Michotte Ed., Centenaire de F. Servais à Hal, 1807—1907, Brux., 1907.

Жозеф С. (28 XI 1850, Халле, близ Брюсселя — 29 VIII 1885, там же) — виолончелист. Сын и ученик Адриена Франсуа С. Окончив Брюссельскую консерваторию по классу виолончели, выступал в совм. концертах с отцом в Варшаве и в разл. городах России (1866). В 1869—70 солист придв. капеллы в Веймаре. С 1872 преподавал игру на виолончели в Брюссельской консерватории. С 1875 выступал в концертах Падлу в Париже. Организовал в Брюсселе совм. с пианистом Л. Брассеном и скрипачом А. Вьётаном камерные концерты в Артистич. кружке, играл с ними в фп. трио. Исполнит. иск-ву Жозефа С. были присущи лиризм, тонкая артистичность. *В. А. Юзефович.*

СЕРГЕ́ЕВ Алексей Тихонович (р. 24 I 1919, дер. Герасимовка Тамбовской обл.) — сов. певец (бас). Нар. арт. СССР (1967). Чл. КПСС с 1956. В 1968 окончил Муз.-педагогич. ин-т им. Гнесиных (класс Е. В. Иванова). С 1940 артист хора, с 1950 солист Ансамбля песни и пляски Сов. Армии им. А. В. Александрова. Ярко, колоритно звучат в исполнении С. рус. нар. песни («Ты взойди, солнце красное», «Из-под дуба», «Вдоль по Питерской» и др.), песни сов. композиторов («Поэма об Украине» А. В. Александрова, «Песня о Днепре» Фрадкина). В конц. репертуаре певца также произв. рус. и зап.-европ. классики, в т. ч. арии из опер М. И. Глинки, романсы П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и др. В составе ансамбля гастролировал во мн. странах мира.



В. И. Зарубин.

СЕРГИЕ́НКО Раиса Михайловна (р. 13 VII 1925, г. Новоукраинка, ныне Кировоградской обл.) — сов. певица (лирико-драм. сопрано). Нар. арт. СССР (1973). Чл. КПСС с 1956. В 1951 окончила Одесскую консерваторию по классу пения у С. И. Щавинской. С того же года солистка Одесского т-ра оперы и балета (дебютировала в партии Наташи). 2-я пр. на Всесоюзном конкурсе вокалистов и артистов балета (1956). С. обладает сильным, гибким голосом насыщенного звучания, красивого тембра, ровным во всех регистрах; её исполнение отличается музыкальностью, яркой артистичностью. Среди партий — Наташа, Иоланта, Лиза, Татьяна, Ярославна, Тоска, Аида; Джоконда («Джоконда» Понкьели), Чио-Чио-сан; Наталья («В бурю»), Наталка; Одарка («Запорожец за Дунаем»), Марьяна («Арсенал» Майбороды). Конц. репертуар С. включает арии из опер, романсы (преим. П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, В. С. Косенко, Ю. С. Мейтуса), укр. и рус. нар. песни, совр. произв. сов. и заруб. композиторов. Гастролирует за рубежом (Польша, Румыния, Венгрия, Болгария, Чехословакия).

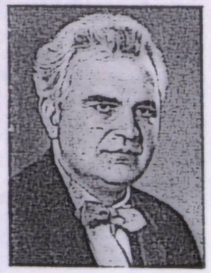


Лит.: Белошова А., Щедрий талант, «Радянська жінка», 1963, № 9; «Театр», 1973, № 8, с. 92.

СЕРЕБРЯКО́В Константин Терентьевич [5(17) VI 1852, Тамбов — 1919] — рус. певец (бас). Окончил юридич. ф-т Петерб. ун-та, затем занимался в консерватории; завершил вок. образование у Ф. П. Комиссаржевского и дирижёра Мариинского т-ра К. Кучеры. В 1887—1911 солист Мариинского т-ра (дебютировал в партии Сусанина). Обладал певучим голосом красивого тембра (особой сочностью звучания отличались низкие тона), прекрасными внешними данными. Среди многочисл. партий (ок. 100) выделялись: Кончак; Дубровский («Дубровский»), Мельник; Князь Гудал («Демон»), Собакин («Царская невеста»), Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Ландграф («Тангейзер»), Хундинг («Валькирия»), Марсель («Гугеноты»).

Лит.: К. Т. Серебряков, «ЕИТ», 1911, вып. 7, с. 130—31; Хроника. 25-летний юбилей сценической деятельности К. Т. Серебрякова, «Театр и искусство», 1911, № 49; Свиридено к, Русская опера в Мариинском театре за 25 лет, «РМГ», 1912, № 4, с. 95—96; Гозенпуд А., Русский оперный театр между двух революций. 1905—1917 гг., Л., 1975.

СЕРЕБРЯКО́В Павел Алексеевич [15 (28) II 1909, Царицын, ныне Волгоград — 17 VIII 1977, Ленинград] — сов. пианист, педагог, обществ. деятель. Нар. арт. СССР (1962). Чл. КПСС с 1939. Окончил Ленингр. консерваторию по классу фп. у Л. В. Николаева (1930) и аспирантуру у него же (1932). Концертировал с 1929; участник Междунар. конкурсов пианистов в Варшаве (1932, почётный диплом) и 1-го Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей в Москве (1933, 2-я пр.). Гастролировал во мн. странах. Играл также в ансамбле с М. И. Вайманом, Б. Л. Гутниковым и др. С 1932 преподавал фп. игру в Ленингр. консерватории (с 1939 профессор; в 1938—51 и 1961—1977 ректор). Среди учеников — Г. П. Фёдорова, Е. А. Мурина, М. С. Волчок, И. А. Лазько. Игра С. отличалась виртуозностью, масштабностью, яркой эмоциональ-



ностью, певучестью звука и разнообразием оттенков звучания. В репертуаре — соч. классиков и романтиков. С. — первый исполнитель ряда произведений советских композиторов.

Соч.: Первая русская консерватория, «СМ», 1962, № 9; Рассказывал о себе, там же, 1967, № 11; Советские исполнители о Рахманинове, там же, 1968, № 3; Друг музыкантов, в кн.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве, Л., 1974.

Лит.: Растопчина Н. М., В исполнении Павла Серебрякова, «СМ», 1963, № 10; её же, П. А. Серебряков, в кн.: В фортепианных классах Ленинградской консерватории, Л., 1968, с. 123—54; её же, Павел Алексеевич Серебряков, Л., 1970. *Н. М. Растопчина.*

СЕРЕБРЯ́НСКИЙ (Серебряский) Андрей Порфирьевич [1809 или 1810, с. Козловка Богучарского уезда Воронежской губ.— 3(15) VIII 1838, там же] — рус. поэт. Автор статьи «Мысли о музыке», высоко оценённой В. Г. Белинским. Несмотря на общую идеалистич. концепцию, статья содержит ряд прогрессивных положений. С. принадлежит текст популярной песни демократического студенчества «Быстры, как волны, дни нашей жизни», им написаны также два стихотворения: «Арфа» и «Музыка или эхо в октавах на русские октавы».

Соч.: Мысли о музыке, «Московский наблюдатель», 1838, ч. 17, кн. 1, то же, СПБ, 1906.

СЕРЕ́ДА Николай Николаевич [4 (16) V 1890, с. Новые Санжары Полтавской губ.— 16 II 1948, Ленинград] — сов. певец (лирич. тенор). Нар. арт. РСФСР (1947). В 1922—25 занимался в Моск. консерватории по классу пения у Г. П. Гандольфи, в 1928 совершенствовался в Германии. В 1926—33 солист Харьковского, в 1933—35— Свердловского т-ров оперы и балета, с 1935 — Ленингр. т-ра оперы и балета. В своём творчестве претворял лучшие традиции рус. вок.-исполнит. школы. Лёгкий, светлый голос тёплого тембра, ровно и свободно льющийся звук, чистота интонации, выразительность фразировки отличали исполнение С. Партии — Ленский; Владимир Дубровский («Дубровский»), Левко, Альфред, Герцог, Фауст, Лоэнгрин, Вертер; Салават («Емельян Пугачёв» Коваля). Выступал также как камерный певец, с особым успехом исполнял укр. нар. песни.

СЕРЕНА́ДА (франц. sérénade, от итал. serenata, от sera — вечер; нем. Serenade, Ständchen). 1) Песня, представляющая собой обращение к возлюбленной. Истоком такой С. является вечерняя песня трубадуров (serena). Вок. С. была широко распространена в быту юж. романских народов. Она предназначалась для исполнения в вечернее или ночное время под окном возлюбленной; певец обычно сам аккомпанировал себе на лютне, мандолине или гитаре. Со временем подобного рода вок. С. вошла в оперу (серенада Дон Жуана из одноим. оперы Моцарта, серенада графа из оперы «Севильский цирюльник» Россини и др.), вместе со своей разновидностью — песней в честь возлюбленной, прославляющей её достоинства,— стала жанром камерной вок. музыки. Широко известны шубертовские «Вечерняя серенада» («Ständchen») на текст Л. Рельштаба (его «Утренняя серенада» во многом представляет тип «утренней песни» — см. *Альборада*), С. на текст Ф. Грильпарцера (для соло контральто, жен. хора и фп.); серенады имеются и среди песен Ф. Шуберта, не носящих этого названия (напр., песня «К Сильвии»— «An Sylvia»). В последующее время С. для голоса и фп. создавали Р. Шуман, И. Брамс, Э. Григ, М. И. Глинка («Я здесь, Инезилья», «Ночной Зефир», «О дева чудная моя»), А. С. Даргомыжский («Ночной зефир»), П. И. Чайковский («Серенада Дон Жуана») и др. композиторы.

2) Сольная инстр. пьеса, воспроизводящая характерные черты вок. серенады. Образцами С. могут служить № 36 из «Песен без слов» для фп. Мендельсона-Бартольди, С. из «Думок» для фп. трио Дворжака, С. для скрипки и фп. Аренского. Изредка особенности вок. С. имитируются и в ансамблевой музыке. Яркий пример — C. Andante cantabile из струн. квартета Й. Гайдна (Hob. III, № 17), где выделяются соло и аккомпанемент, воссоздающий звучание типичных для сопровождения старинной С. инструментов — мандолины, лютни, гитары.

3) Циклич. ансамблевое инстр. произв., родственное *кассации*, *дивертисменту* и *ноктюрну*. Первоначально С. создавались в честь к.-л. особы и предназначались для исполнения на открытом воздухе; в инстр. составе главенствующее положение занимали дух. инструменты. С. часто начинались и заканчивались маршами, как бы изображавшими приход и уход музыкантов. Примерно к 1770 С. утратила прикладное значение. Характерные черты С.— большее, чем в симфонии, количество частей (обычно 7—8), соединение в цикле частей, типичных для симфонии, с частями, типичными для сюиты; как правило, в С. присутствует менуэт, нередко 2—3 менуэта. По стилю С. ближе к сюите, чем к симфонии. Инстр. состав может быть как камерным (особенно в сюитах для дух. инструментов), так и оркестровым (используется преимущественно струн. оркестр).

В числе авторов инстр. циклич. С.— М. Гайди, Л. и В. А. Моцарт (наиболее известные С.— «Хаффнеровская серенада» — «Haffner-Serenade», K.-V. 250, и «Маленькая ночная музыка» — «Eine kleine Nachtmusik», K.-V. 525), Л. Бетховен (ор. 8 — для скрипки, альта и виолончели, ор. 25 — для флейты, скрипки и альта), И. Брамс (ор. 11 — для большого оркестра и ор. 16 — для малого), А. Дворжак (ор. 22 — для струн. оркестра, ор. 44 — для дух. инструментов, виолончели и контрабаса), Х. Вольф («Итальянская серенада» для малого оркестра), Я. Сибелиус (ор. 69 — 2 С. для скрипки и оркестра), П. И. Чайковский (ор. 48 — для струн. оркестра), А. К. Глазунов (ор. 7 и 11 — для симф. оркестра) и др.

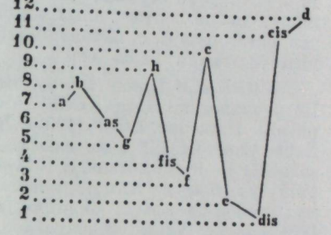
4) Сочинение для пения с инстр., б. ч. орк. сопровождением, создававшееся в 17—18 вв. в странах Зап. Европы в честь к.-л. придв. торжеств (свадьбы, дня рождения или именин коронованной особы) и исполнявшееся в костюмах и со скромным декорационным оформлением. В таких С. обычно привлекались аллегорич. тексты. Как правило, помимо обозначения жанра, они носят и определ. названия, отвечающие содержанию текста. Эти С. сближаются, с одной стороны, с писавшимися в честь подобных же событий операми (типа оперы «Золотое яблоко» — «Il pomo d'oro» Чести), с другой — с торжеств. кантатами. В числе подобных С.— «Ацис и Галатея» («Acis und Galathea») Генделя (3 редакции), «Свадьба Геракла и Эбы» («Le nozze d'Ercole e d'Ebe») Глюка. На Западе театрализованная С. обозначается исключительно итальянским термином serenate, который прежде применялся и к С. других родов.

Лит.: Hoffman H., Über die Mozartschen Serenaden und Divertimenti, в кн.: Mozart-Jahrbuch, Jahrg. 3, Münch., 1929; Hausswald G., Mozarts Serenaden, Lpz., 1951; Hess R., Serenade, Cassation, Notturno und Divertimento bei M. Haydn, Mainz, 1963 (Diss.); Hausswald G., [Введение к изд.]: W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie 4, Werkgruppe 12, Bd 2—3, Kassel-Bassel—L.— N. Y., 1961—62.
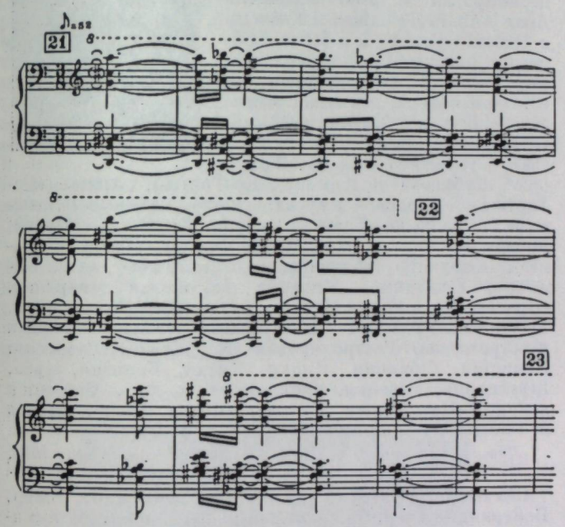
СЕРИА́ЛЬНОСТЬ, сериализм (франц. musique sérielle, нем. serielle Musik — сериальная, или серийная, музыка) — одна из разновидностей *серийной техники*, при к-рой применяются *серии* разл. параметров, напр. серии высот и ритма или высот, ритма, динамики, артикуляции, агогики и темпа. Следует отличать С. от полисерийности (где применяются две или более серий одного, обычно высотного, параметра) и от серийности (что означает использование серийной техники в широком смысле, а также техники только высотной серии). Пример одного из простейших видов

техники С.: последование высот регулируется избранной композитором серией (высотной), а продолжительность звуков — свободно избранным или выведенным из высотной серии рядом длительностей (т. е. серией другого параметра).

Таким образом, ряд из 12 высот можно обратить в ряд из 12 длительностей — 7, 8, 6, 5, 9, 4, 3, 10, 2, 1, 11, 12, представив, что каждая цифра обозначает количество шестнадцатых (восьмых, тридцатьвторых) в данной длительности:



При наложении высотной серии на ритмическую возникает не серийная, а сериальная ткань:



А. Г. Шнитке. Концерт № 2 для скрипки с оркестром.

С. возникла как распространение принципов серийной техники (высотной серии) на др. параметры, оставшиеся свободными: на длительность, регистр, артикуляцию, тембр и т. д. При этом по-новому встаёт вопрос о взаимосвязи параметров: в организации муз. материала возрастает роль числовых прогрессий, числовых пропорций (напр., в 3-й части кантаты Э. В. Денисова «Солнце ников» применены т. н. организующие числа — 6 звуков серии, 6 динамич. оттенков, 6 тембров). Появляется тенденция к последовательному и тотальному использованию всего диапазона средств каждого из параметров или к «интерхроматике», т. е. к смыканию разных параметров — гармонии и тембра, высоты и длительности (последнее мыслится как соответствие числовых структур, пропорций; см. пример выше). К. Штокхаузен выдвинул идею смыкания 2 аспектов муз. времени — микровремени, представляемого высотой звука, и макровремени, представляемого его продолжительностью, и соответственно вытянул то и другое в одну линию, разделив и область длительностей на «длинооктавы» (Dauernoktaven; высотные октавы, где высоты соотносятся как 2 : 1, продолжаются в длинооктавах, где длительности соотносятся так же). Переход к ещё более крупным временны́м единицам обозначает отношения, складывающиеся в муз. форме (где проявлением пропорции 2 : 1 являются отношения квадратности). Распространение принципа серийности на все параметры музыки называется тотальной С. (пример многомерной С.— «Группы для трёх оркестров» Штокхаузена, 1957). Однако действие даже одного и того же ряда в разных параметрах не воспринимается как тождественное, поэтому связь параметров друг с другом б. ч. оказывается фикцией, а всё более строгая организация параметров, особенно при тотальной С., на деле означает растущую опасность несвязности и хаоса, автоматизм процесса сочинения, утерю слухового контроля композитора над своим произведением. П. Булез предостерегал против «подмены сочинения организацией». Тотальная С. означает конец само́й первоначальной идеи серии и сериализации, приводит к кажущемуся неожиданным переходу в область свободной, интуитивной музыки, открывает пути к *алеаторике* и электронике (технической музыке; см. *Электронная музыка*).

Одним из первых опытов С. можно считать струн. трио Е. Голышева (изд. в 1925), где, помимо 12-тоновых комплексов, применён ритмич. ряд. К идее С. пришёл А. Вебери, к-рый, однако, не был сериалистом в точном смысле слова; в ряде серийных соч. он использует дополнит. организующие средства — регистровые (напр., в 1-й части симфонии ор. 21), динамико-артикуляционные («Вариации» для фп. ор. 27, 2-я часть), ритмические (quasi-серия ритма 2, 2, 1, 2 в «Вариациях» для оркестра ор. 30). Сознательно и последовательно С. применил О. Мессиан в «4 ритмических этюдах» для фп. (напр., в «Острове огня II», № 4, 1950). Далее к С. обратились Булез («Полифония X» для 18 инструментов, 1951, «Структуры», 1а, для 2 фп., 1952), Штокхаузен («Перекрёстная игра» для ансамбля инструментов, 1952; «Контрапункты» для ансамбля инструментов, 1953; «Группы для трёх оркестров», 1957), Л. Ноно («Встречи» для 24 инструментов, 1955, кантата «Прерванная песня», 1956), А. Пуссёр (квинтет памяти Веберна, 1955) и др. С. встречается в произв. сов. композиторов, напр. у Денисова (№ 4 из вокального цикла «Итальянские песни», 1964, № 3 из «5 рассказов о господине Койнере» для голоса и ансамбля инструментов, 1966), А. А. Пярта (2-е части из 1-й и 2-й симфоний, 1963, 1966), А. Г. Шнитке («Музыка для камерного оркестра», 1964; «Музыка для фортепиано и камерного оркестра», 1964; «Pianissimo» для оркестра, 1968).

Лит.: Денисов Э. В., Додекафония и проблемы современной композиторской техники, в сб.: Музыка и современность, вып. 6, М., 1969; Шнеерсон Г. М., Сериализм и алеаторика — «тождество противоположностей», «СМ», 1971; № 1; Stockhausen K., Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24, «Melos», 1953, Jahrg. 20, H. 12, то же, в его кн.: Texte..., Bd 1, Köln, [1963]; его же, Musik im Raum, в кн.: Darmstädter Beiträge zur neuen Musik, Mainz, 1959, [H.] 2; его же, Kadenzrhythmik bei Mozart, там же, 1961, [H.] 4 (укр. пер.— Штокгаузен К., Ритмічні каданси у Моцарта, в сб.: Українське музикознавство, вип. 10, Київ, 1975, с. 220—71); его же, Arbeitsbericht 1952/53: Orientierung, в его кн.: Texte..., Bd 1, 1963; Gredinger P., Das Serielle, в изд.: Die Reihe, 1955, [H.]1; Pousseur H., Zur Methodik, там же, 1957, [H.] 3; Křenek E., Was ist «Reihenmusik»? «NZfM», 1958, Jahrg. 119, H. 5,8; его же, Bericht über Versuche in total determinierter Musik, «Darmstädter Beiträge», 1958, [H.] 1; его же, Extents and limits of serial techniques, «MQ», 1960, v. 46, № 2, Ligeti G., Pierre Boulez: Entscheidung und Automatik in der Structure Ia, в изд.: Die Reihe, 1958, [H.]4; его же, Wandlungen der musikalischen Form, там же, 1960, [H.] 7; Nono L., Die Entwicklung der Reihentechnik, «Darmstädter Beiträge», 1958, [H.] 1; Schnebel D., Karlheinz Stockhausen, в изд.: Die Reihe, 1958, [H.] 4; Eimert H., Die zweite Entwicklungsphase der Neuen Musik, «Melos», 1960, Jahrg. 27, H. 12; Zeller H. R., Mallarmé und das serielle Denken, в изд.: Die Reihe, 1960, [H.] 6; Wolff Chr., Über Form, там же, 1960, [H.] 7; Boulez P., Die Musikdenken heute 1, Mainz — L.— P. — N. Y., [1963]; Kohoutek C., Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby, Praha, 1962, ² под назв.: Novodobé skladebné směry v hudbě, Praha, 1965 (рус. пер.— Когоутек Ц., Техника композиции в музыке XX века, М., 1976); Stuckenschmidt H. H., Zeitgenössische Techniken in der Musik, «SMz», 1963, Jahrg. 103;Westergaard P., Webern and «Total organization»: an analysis of the second movement of Piano Variations,

op. 27, «Perspectives of new music», N. Y.— Princeton, 1963 [v. 1, № 2]; Heinemann R., Untersuchungen zur Rezeption der seriellen Musik, Regensburg, 1966; Deppert H., Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns, [Darmstadt, 1972]; Stephan R., Über Schwierigkeiten der Bewertung und der Analyse neuester Musik, «Musica», 1972, Jahrg 26, H. 3; Vogt H., Neue Musik seit 1945, Stuttg., [1972]; Fuhrmann R., Pierre Boulez (1925), Structures 1 (1952), в сб.: Perspektiven neuer Musik, Mainz. [1974]; Karkoschka E., Hat Webern seriell komponiert?, «ÖMz», 1975, H. 11; Oesch H., Pioniere der Zwölftontechnik, в изд.: Forum musicologicum, Bern, [1975].

Ю. Н. Холопов.

СЕРИЙНАЯ МУЗЫКА — музыка, сочинённая с помощью *серийной техники*. Принцип С. м. не предуказывает к.-л. конкретной гармонич. системы. Она избирается композитором для данного соч. вместе с *серией*. Композитор обращается к серийной технике тогда, когда для воплощения его замысла мажорно-минорная система оказывается непригодной. Однако встречается и С. м., вполне определённо окрашенная с точки зрения мажора и минора, хотя бы и в обновлённой и свободной их структуре (Скрипичный концерт А. Берга, g-moll — B-dur; 1-я часть 3-й симфонии К. Караева, f-moll). С. м. не безразлична к типу муз. образности; так, она не применяется для соч. бытовых песен и танцев, весёлой популярной музыки. Тем не менее образный диапазон С. м. достаточно широк. В числе соч., написанных с применением серийной техники,— возвышенная и утончённая поэма о любви «Свет глаз» Веберна (ор. 26), библейская легенда «Моисей и Аарон» Шёнберга, драма «Лулу» Берга, возрождающий необарочную полифонию «Canticum sacrum» Стравинского и соч., принадлежащие к области фп. миниатюры («6 картин» Бабаджаняна). Стиль и индивидуальность одарённого композитора в той или иной степени запечатлеваются и в С. м., отчасти и нац. характерность. Напр., индивидуальность Шёнберга и Веберна проявляется в их С. м. с полной определённостью. Несмотря на отсутствие фольклорности, С. м., напр., Веберна — чисто австрийская, венская; её нельзя представить себе как французскую или русскую. Точно так же на С. м. Л. Ноно (напр., в «Прерванной песне») лежит печать итал. кантилены.

Лит.: Денисов Э., Додекафония и проблемы современной композиторской техники, в сб.: Музыка и современность, вып. 6, М., 1969. См. также *Додекафония*, *Сериальность*.

Ю. Н. Холопов.

СЕРИЙНАЯ ТЕХНИКА, серийность,— техника муз. композиции, оперирующая *серией* — определ. рядом звуков, повторение к-рого образует всю ткань сочинения или его части. Понятие «С. т.» имеет два значения. В широком смысле С. т. предполагает применение серии любого параметра, а также их сочетаний (см. *Сериальность*). В узком смысле С. т. есть техника высотной серии, что совпадает с понятием *додекафонии*.

Лит. см. при статьях *Додекафония*, *Серийная музыка*.

Ю. Н. Холопов.

СЕ́РИЯ (от лат. series — ряд; франц. série, нем. Reihe) — ряд (группа) звуков, из к-рого в додекафонной (см. *Додекафония*) и сериальной музыке путём многократного повторения выводится звуковысотная ткань композиции. Всего в темперированном строе можно получить 479 001 600 различных по интервалике серий. В С. может быть 12 звуков разл. высоты (обычная полная С.), но также и меньшее их количество — 10, 8, 5, 4 (микросерия). Немногозвучная С., представляющая собой фрагмент (сегмент) полной С., наз. субсерией. С. может быть не только звуковысотной (в додекафонии), но также ритмической, тембровой, динамической, артикуляционной, регистровой (в сериальной музыке). Как категория муз. структуры С. напоминает роль концентрированной темы в полифонич. тональной музыке. Существенны и различия между ними: в серийном соч. нет ничего, кроме проведений С., а в тематич. композиции обычно есть и нетематич. материал; тема — оформленное и относительно определ. муз. целое, а С.— лишь «полуфабрикат» для возможного образования темы (при тематич. трактовке С.). Термин «С.» (первоначально нем. Reihe — ряд, также Grundgestalt — основной образ) получил распространение с сер. 1920-х гг. (от идеи А. Шёнберга о сочинении музыки на основе «двенадцати лишь между собой соотнесённых тонов»). Э. В. Денисов связал категорию С. с интонационностью (С.— «основная интонационная база» соч.).

Ю. Н. Холопов.

СЕРКЕБА́ЕВ Ермек Бекмухамедович (р. 4 VII 1926, Петропавловск, Казах. ССР) — сов. певец (лирич. баритон). Нар. арт. СССР (1959). Чл. КПСС с 1958. Деп. Верх. Совета СССР 7-го созыва. Деп. Верх. Совета Казах. ССР 8—9-го созывов. В 1941—1943 учился в Алма-Атинском муз. уч-ще по классу скрипки, в 1951 окончил Алма-Атинскую консерваторию по классу пения у А. М. Курганова. Студентом дебютировал в 1947 в партии Абая («Абай» Жубанова и Хамиди) в Казах. т-ре оперы и балета. Обладает мягким голосом бархатистого тембра, отличающимся богатством красок, декламац. выразительностью. Партии — Амангельды («Амангельды» Тулебаева), Тулеген («Тулеген Тохтаров» Жубанова и Хамиди), Ер-Таргын, Артём («Ер-Таргын», «Дударей» Брусиловского), Алпамыс («Алпамыс» Рахмадиева), Евгений Онегин, Елецкий, Мазепа; Роберт («Иоланта»), Дон Жуан, Фигаро; Януш («Галька»), Петруччио («Укрощение строптивой»), Олег Кошевой, Владимир Ульянов («Молодая гвардия», «Братья Ульяновы» Мейтуса; Гос. пр. Казах. ССР, 1972), Гос. пр. СССР (1977). Выступает как камерный и эстр. певец. Гастролировал за рубежом (Румыния, Пакистан, Франция, Индия, Китай, Бельгия, Куба, Швейцария, Швеция, Финляндия и др.). Снимался в кино («Наш милый доктор», «Песня зовёт», «Ангел в тюбетейке» и др.).



Лит.: Мессман В., Возрождение песни, А.-А., 1958, с. 249—53.

А. С. Иванов.

СЕ́РКИН (Serkin) Рудольф (р. 28 III 1903, Эгер, Венгрия) — амер. пианист. Сын рус. певца Мардко С. Учился игре на фп. с ранних лет у Р. Роберта, композиции — у И. Маркса и А. Шёнберга. Дебютировал как солист в Вене в 1915 (с Венским симф. оркестром). Гастролирует с 1920 в странах Европы, с 1933 — в США, где постоянно живёт с 1939; концертировал с ведущими симф. оркестрами и дирижёрами, в т. ч. с А. Тосканини и Ю. Орманди. С 1933 выступал в ансамбле со скрипачом А. Бушем (в сонатных вечерах) и с камерным оркестром «Буш чеймбер плейерс» (сюиты и «Бранденбургские концерты» И. С. Баха). С 1939 вёл класс мастерства в Муз. ин-те Кёртис (с 1968 его директор) в Филадельфии, с 1960 возглавляет муз. школу в Марлборо. Игра С. отличается совершенством разносторонней техники, красотой звука, тщательностью воспроизведения авторского текста, глубиной художеств. концепций. Наиболее значительны интерпретации соч. В. А. Моцарта, Л. Бетховена (особенно поздние сонаты), Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса. С.— автор струн. квартета. Его сын и ученик Петер С. (р. 24 VII 1947, Нью-Йорк) — пианист. Выступает с детских лет, нередко в ансамбле с отцом. Исполняет гл. обр. авангардистскую музыку.

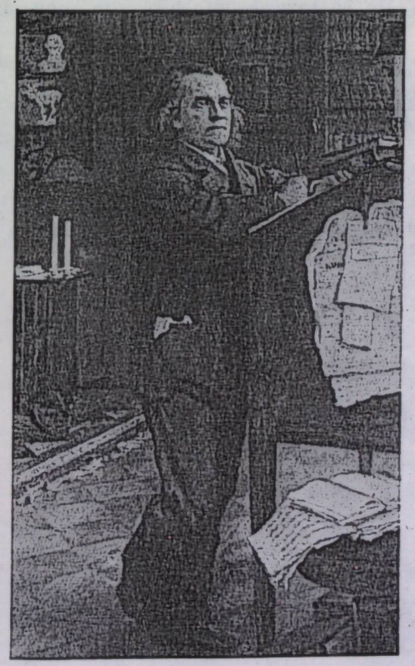
Лит.: Ewen D., Living musicians, N. Y., 1940, p. 323—24; Range H. P., Die Konzertpianisten der Gegenwart, Schauenburg, Lahr/Schwarzwald, [1964], S. 188.

И. В. Розанов.

СЕ́РОВ Александр Николаевич [11 (23) I 1820, Петербург — 20 I (1 II) 1871, там же] — рус. муз. критик и композитор. С 8 лет учился игре на фп.

у О. И. Жебелевой, затем на виолончели у К. Б. Шуберта. В 1835 поступил в Уч-ще правоведения, где началась его дружба с В. В. Стасовым, имевшая большое значение для их духовного развития. По окончании уч-ща (1840) С. служил в Сенате (а с 1841 в Министерстве юстиции). В эти годы между друзьями велась обширная и чрезвычайно содержательная переписка, в к-рой подробно обсуждались впечатления от всего прочитанного и слышанного, затрагивались вопросы общего философско-эстетич. порядка. Эта переписка в значит. мере подготовила их художеств.-критич. деятельность. В 40-е гг. С. упорно и напряжённо занимался общим и муз. самообразованием. Изучая муз. литературу, он сделал фп. переложения ряда классических оперных и симфонических партитур. К этому времени относятся и первые композиторские опыты, в т. ч. замыслы опер — «Басурман» (по одноим. роману И. И. Лажечникова, 1843), «Виндзорские проказницы» (по У. Шекспиру, 1844), не получившие воплощения. Знакомство с М. И. Глинкой в 1842 способствовало более глубоким размышлениям С. о народности иск-ва и о путях развития рус. музыки. В 1845—50 С. служил в Симферополе (был товарищем председателя Таврической уголовной палаты) и нек-рое время в Пскове, продолжая заниматься композицией и выступать как пианист в любит. концертах. Особое внимание он уделял в эти годы овладению мастерством инструментовки. В 1848 в петерб. Университетских концертах (в к-рых С. участвовал ранее в качестве виолончелиста) была исполнена оркестрованная им соната ор. 13 Бетховена («Патетическая»). Сделанная С. фп. транскрипция увертюры «Кориолан» Бетховена (1847) была одобрена Ф. Листом. По возвращении в Петербург С. в 1851 впервые выступил в печати, поместив в журн. «Современник» ряд обзоров петерб. концертной и муз.-театр. жизни. Эти статьи явились началом его регулярной муз.-критич. деятельности (к-рая не прерывалась и во время вторичного пребывания С. в Крыму в 1852—54). Однако он вынужден был продолжать службу (с 1855 нек-рое время числился чиновником Мин-ва внутр. дел, с 1857 был цензором иностр. корреспонденции на Петерб. почтамте). Наиболее крупной творч. работой С. в нач. 50-х гг. была опера «Майская ночь» (по Н. В. Гоголю, 1850—53), партитуру к-рой, по свидетельству В. В. Стасова, автор уничтожил. В 1858 и 1859 во время заграничных поездок С. впервые познакомился с операми Р. Вагнера в сценич. исполнении, что оказало большое влияние на всю его муз. деятельность. Из композиторских работ С. этого периода наибольший интерес представляют обработки укр. нар. песен для хора и оркестра (4 из них были исполнены в концерте памяти Т. Г. Шевченко, 1861). Замыслы опер «Ундина» (по поэме В. А. Жуковского) и «Полтава» (по одноим. поэме А. С. Пушкина) не были им реализованы. Первым крупным произв. С., принёсшим ему известность и признание как композитору, была опера «Юдифь» (по одноим. пьесе итал. драматурга П. Джакометти, 1861—62). Опера имела большой успех, несмотря на нек-рые разногласия в её оценке. Вторая опера С.— «Рогнеда» (на рус. историч. сюжет, либр. Д. В. Аверкиева, 1863—65) вызвала более острые споры в муз. кругах. В 1867 у С. возник замысел оперы «Вражья сила» (на драм. сюжет из нар. жизни, по пьесе А. Н. Островского «Не так живи, как хочется»). Островский непосредственно участвовал в создании либр. оперы, но вследствие разногласий, возникших между драматургом и композитором, это сотрудничество было нарушено. Внезапная смерть оборвала работу С. над оперой, он не успел дописать последнего действия (завершена женой композитора В. С. Серовой и Н. Ф. Соловьёвым, пост. посмертно, 1871, Мариинский т-р). Во 2-й пол. 60-х гг., кроме «Вражьей силы», С. написал неск. характеристич. пьес для оркестра, связанных с неосуществлёнными замыслами муз.-сценич. произведений по повестям Гоголя «Ночь перед Рождеством» и «Тарас Бульба» («Гопак», «Гречаники», «Пляска запорожцев»), муз. номеров к спектаклям драм. т-ров и вок. соч. (в т. ч. «Ave Maria», предназначенная для А. Патти). Одноврем. он продолжал интенсивную муз.-критич. деятельность, а также выступал с публичными лекциями (циклы лекций состоялись в 1858—59, 1863, 1864, 1865, 1866, 1868, 1870). В 1867 С. основал (совм. с В. С. Серовой) собств. газету «Музыка и театр» (просуществовала всего один год, вышло 17 номеров). В 1870 он участвовал как представитель РМО в торжествах в Вене по случаю столетия со дня рождения Л. Бетховена.

А. Н. Серов. Портрет работы В. А. Серова.



С. был одним из основоположников передовой рус. муз. критики, соединяющей высокую идейность и боевую публицистичность со строгой научностью суждений. В своей деятельности он стремился следовать принципам демократич. рус. лит. критики, особенно В. Г. Белинского, к-рым увлекался с юных лет. Приступая к изданию газ. «Музыка и театр», он писал: «Нельзя ли хоть мало-помалу приучить публику относиться к области музыки и театра с тем логическим и просвещенным мерилом, которое в русской литературе применяется уже десятки лет и русской литературной критике сообщило такое высокое развитие?». С. (вслед за Белинским) понимал критику как глубокий всесторонний анализ и считал, что в основе всякого критич. суждения должно лежать тщательное изучение всех элементов произведения. В ряде статей («Роль одного мотива в целой опере: „Жизнь за царя“», 1859; «Тематизм увертюры „Леонора“», 1861; «Девятая симфония Бетховена, её склад и смысл», 1868) он дал блестящие образцы муз.-тематич. анализа, направленного на раскрытие идейно-образного замысла произведений. Одним из важнейших требований С. был историзм. «...Искусство, — писал он,— служит отражением идей, а идеи из-

меняются вместе с жизнью человечества... значит и искусство — отражение жизни — должно беспрерывно изменяться в своём направлении». При рассмотрении и оценке любого художеств. явления С. считал необходимым учитывать его связь с эпохой и место в общем историч. процессе.

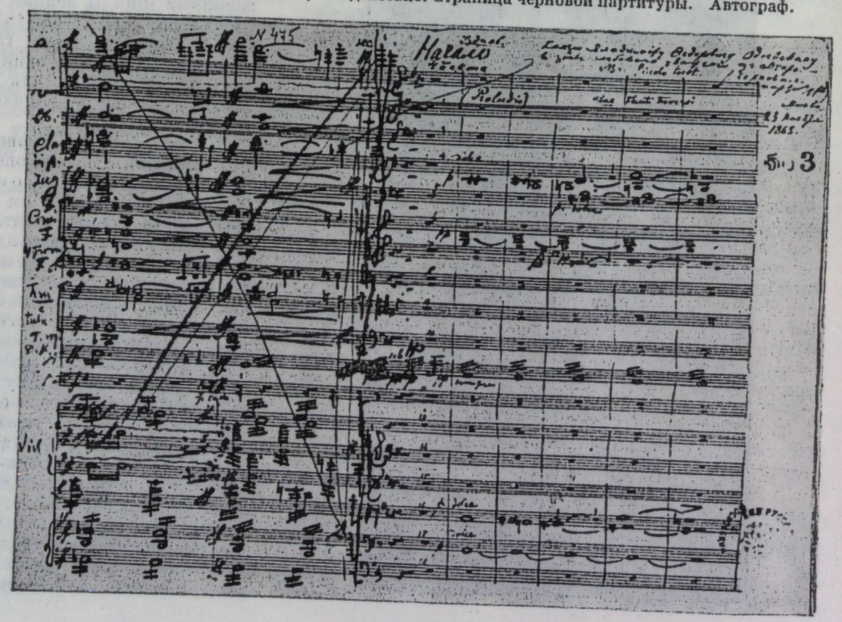
С. не отделял муз. критику от науки о музыке. Он ввёл в русский язык самый термин м у з ы к о з н а н и е (в статье «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика», 1864), выделяя в нём три аспекта: технический, исторический и эстетический. Но по складу своей натуры С. не был кабинетным учёным. Все его работы представляют собой журнальные публикации, к-рые возникали как живой непосредств. отклик на конкретные запросы и события текущей муз. жизни. Большинство их содержит в себе полемич. элемент. С. горячо и упорно боролся против поверхностного отношения к музыке как к развлекательному иск-ву, против косного академич. консерватизма, пренебрежения интересами рус. нац. иск-ва. Деятельность его имела ярко выраженную просветительскую направленность. Одной из гл. задач критики он считал воспитание эстетич. вкуса широкой аудитории, пропаганду и разъяснение смысла великих образцов иск-ва.

Музыку С. рассматривал как особый поэтич. язык, способный выражать разнообразный круг чувств, идей и представлений вплоть до «высочайшей философии». Борясь за высокую идейность и содержательность музыки, он решительно отвергал формалистич. понимание её Э. Гансликом как отвлечённой «игры звуков». Вместе с тем С. не мог решить вопрос об отношении музыки к действительности с последовательно реалистич. позиций. Эстетич. взгляды С. были противоречивы и не свободны от нек-рых идеалистич. черт. Это проявлялось, в частности, в подчёркивании им исключит. роли эмоционального начала в музыке: «музыка — язык души», она «имеет дело только с чувствами души», «музыка может выражать только настроенность души». В конкретных критич. суждениях С. бывал субъективно пристрастен и непоследователен, его оценки иногда резко менялись с течением времени. При этом, однако, С. сохранял верность своим осн. убеждениям и принципам критич. деятельности.

Уже первые статьи С. нач. 50-х гг. отличаются категоричностью формулировок и боевой решительностью тона. Особое внимание уделяется в них вопросам оперы. Высказывая своё понимание оперы как драмы, С. осуждал Дж. Мейербера за злоупотребление внешними эффектами в ущерб драм. смыслу действия, критиковал одностороннее господство вок. виртуозности в итал. опере. В этой критике им допускались крайности и преувеличения. Но С. сумел заметить новое в ранних операх Дж. Верди и услышать в них голос борющейся Италии. Страстно и энергично боролся он за верное понимание творчества Бетховена, полемизируя с автором 3-томной монографии о В. А. Моцарте А. Д. Улыбышевым, к-рый находил у Бетховена признаки начинающегося упадка музыки после вершины её развития, достигнутой Моцартом. С. подчёркивал значение Бетховена как величайшего симфониста, к-рый «первый внёс в искусство звуков полное владычество мысли», всецело подчинив симф. формы выражению поэтич. идеи. «В бетховенских симфониях,— писал он, — полный цикл поэзии — и лиризм, и эпический элемент, и драматизм». С кон. 50-х гг. С. стал горячим приверженцем творчества Р. Вагнера и его идей «муз. драмы». Он посвятил Вагнеру ряд больших содержат. статей, сохранивших ценность до нашего времени. Но исключит. культ Вагнера заставлял его иногда недооценивать значение др. выдающихся композиторов (напр., Г. Берлиоза, Ф. Листа).

В 1856 С. откликнулся на пост. «Русалки» Даргомыжского обширной статьёй, в к-рой ставил вопрос о самостоят. славянской школе в музыке. С неизменным уважением и любовью относился он к Глинке как к создателю и главе рус. муз. школы. Наряду с В. Ф. Одоевским и В. В. Стасовым С. явился одним из первых глубоких истолкователей и пропагандистов глинкинского творчества. Он проницательно раскрыл муз.-драматургич. замысел оперы «Иван Сусанин», но вместе с тем не смог понять особенностей эпич. драматургии «Руслана и Людмилы» и высказывал односторонние суждения об этом величайшем создании. В кон. 50-х гг. С. сочувственно откликнулся на появление первых произв. М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского и Ц. А. Кюи. Но в дальнейшем он относился к Балакиреву и др. членам его кружка резко критически и враждебно. Это привело его к полному разрыву с В. В. Стасовым. Среди композиторов балакиревского кружка С. выделял только Н. А. Римского-Корсакова, дарование к-рого вызывало у него симпатию. С др. стороны, С. решительно отвергал академич. космополитизм А. Г. Рубинштейна и возглавлявшегося им *Русского музыкального общества*. Творчество молодого П. И. Чайковского было С. почти не замечено. Своё положение в рус. муз. жизни 60-х гг. С. определил словами: «Ma position c'est l'opposition» («Моя позиция — оппозиция»). Но по важнейшим, коренным вопросам разви-

А. Н. С е р о в. «Юдифь», 4-е действие. Страница черновой партитуры. Автограф.



вития рус. музыки его взгляды, несмотря на всю остроту полемики, часто сближались с идеями «Могучей кучки». С. убеждённо отстаивал мысль о народности музыки и считал основой проф. муз. иск-ва нар. песню.

Значение С. как композитора определяется его тремя операми: «Юдифь», «Рогнеда» и «Вражья сила». Они появились раньше первых опер Мусоргского, Римского-Корсакова и зрелых оперных произв. Чайковского. Оперы С. оказались исторически связующим звеном между классич. шедеврами Глинки и Даргомыжского и творчеством более молодых их последователей. Этим объясняется особый интерес современников к операм С. «Юдифь» привлекала серьёзностью замысла, строгой монументальной простотой ораториальных по складу массовых сцен, обилием красочных контрастов в музыке и сценич. действии. В «Рогнеде» наряду с колоритной обрисовкой древней языч. Руси яснее выступили слабые стороны оперного творчества С.: эклектичность стиля, увлечение внешними театр. эффектами, что дало основание нек-рым критикам сравнивать С. с Мейербером. Во «Вражьей силе» С. ставил перед собой новаторскую задачу, стремясь создать реалистич. бытовую драму из рус. жизни. Музыка этой оперы насыщена интонациями нар. песни, причём композитор обращался не только к традиц. песенным жанрам, но и к гор. фольклору. Центр. место в опере занимает живая и яркая картина масленичного гулянья, менее удачны индивидуальные характеристики. С. принадлежат также симф., хоровые, инстр. произведения.

С о ч.: о п е р ы — Юдифь (1861—62, пост. 1863, Мариинский т-р, Петербург), Рогнеда (1863—65, пост. 1865, там же), Вражья сила (завершена В. С. Серовой и Н. Ф. Соловьёвым, пост. посмертно, 1871, там же); д л я с о л и с т о в, х о р а и о р к.— 2 кантаты (1846), Pater Noster (1860), Stabat Mater (1870); д л я о р к.— Фантазия (1847), Гопак и Гречаники (пляски из симф. пантомимы Ночь перед Рождеством, 1866), Пляска запорожцев (из музыки к «Тарасу Бульбе», 1867) и др.; к а м е р н о - и н с т р. а н с а м б л и — соната для скр. и фп. (1849), 2 пьесы для влч. и фп., фп. трио (1849); д л я ф п.— 2 сонаты (1844), 3 фуги (1849), пьесы; хоры; 20 романсов и песен; о б р. н а р. п е с е н — 5 укр.песен для хора и орк., 6 малороссийских песен для хора a cappella; м у з ы к а к с п е к т а к л я м д р а м. т - р а — водевили «Мельничиха в Марли» (1845), «Записки демона» (1846), мелодрама «Отец и дочь» (1846), трагедия «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого (1867), драма «Нерон» А. А. Жандра (1869) и др.

Л и т. с о ч.: Музыка и виртуозы, «Библиотека для чтения», 1851, т. 106, № 4; Спонтини и его музыка, «Пантеон», 1852, т. 1, кн. 1; Бетховен и его три стиля, там же, 1852, т. 2, кн. 4; Письма о музыке к А. Д. Улыбышеву, по случаю толков о Моцарте и Бетховене, там же, 1852, т. 3, кн. 6, т. 4, кн. 7—8; Моцартов «Дон Жуан» и его панегиристы, там же, 1853, т. 8, кн. 4, т. 9, кн. 5—6; Музыка и толки о ней, «Музыкальный и театральный вестник», 1856, 8 янв.; Девятая симфония Бетховена, там же, 1856, 8 и 29 апр.; Курс музыкальной техники, там же, 1856, 22 апр., 13, 20 и 27 мая, 3, 17 июня, 12 авг.; «Русалка», опера А. С. Даргомыжского, там же, 1856, 17 июня, 1 и 15 июля, 12, 19 и 26 августа, 9, 16, 23 и 30 сент.; Малоизвестное произведение М. И. Глинки, там же, 1857, 10 и 17 ноября, 8 и 15 дек.; М. И. Глинка. Некрологический очерк, «Сын отечества», 1857, № 12; Музыка. Обзор современного состояния музыкального искусства в России и за границей, «Иллюстрация», 1858, 6 и 13 февр.; Наш Глинка перед судом немецких фельетонистов, «Театральный и музыкальный вестник», 1858, 18 мая; Песни и романсы М. А. Балакирева, там же, 1859, 1 ноября; Роль одного мотива в целой опере: «Жизнь за царя», там же, 1859, 13 дек.; Опера и её новейшее направление в Германии, «Русское слово», 1859, № 1 и 7; Воспоминания о М. И. Глинке, «Искусства», 1860, № 1—5; «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», «Русский мир», 1860, 1 сент.; Р. Вагнер и его реформа в области оперы, «Искусства», 1860, № 1—2; Музыка южно-русских песен, «Основа», 1861, [№ 3 и 4]; Der Thematismus der Leonoren-Ouverture. Eine Beethoven-Studie, «NZfM», 1861, Bd 54, № 10—13 (рус. пер. — Тематизм увертюры к опере «Леонора». Этюд о Бетховене, в кн.: С е р о в А. Н., Критические статьи, т. 3, СПБ, 1895); «Волшебный стрелок». Бенефис О. А. Петрова, «Иллюстрация», 1862, 6 дек.; Верстовский и его значение для русского искусства, там же, 1862, 20 дек.; Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Russlands an derselben, «NZfM», 1863, № 1—5; «Нибелунгов перстень», «Якорь», 1863, 20 и 27 июля, 10, 17, 21 авг., 22 и 28 сент., 12 и 26 окт., 9 ноября; Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика, «Эпоха», 1864, № 6 и 12; Судьбы оперы в России, «Русская сцена», 1864, т. 1, № 2, т. 4, № 7; К читателям, «Музыка и театр», 1867, № 1; «Руслан» и русланисты, там же, 1867, № 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10; Девятая симфония Бетховена, её склад и смысл, «Современная летопись», 1868, 12 мая; Rossini. (Coup d'oeil critique), «Journal de St.-Petersbourg», 1869, 23 janvier (рус. пер.— Россини. Критический очерк, в кн.: С е р о в А. Н., Критические статьи, т. 4, СПБ, 1895); Hector Berlioz. (Esquisse critique), «Journal de St.-Petersbourg», 1869, 11(23), 16(28), 17(29) mai, 21 mai (2 juin) (рус. пер.— Г. Берлиоз. Критический набросок, в кн.: С е р о в А. Н., Критические статьи, т. 4, СПБ, 1895); Русская народная песня как предмет науки, «Музыкальный сезон», 1870, 19 марта, 26 ноября, 1871, 21 янв.

Критические статьи, т. 1—4, СПБ, 1892—1895; Избр. статьи, под общей ред., со вступ. статьей и прим. Г. Н. Хубова, т. 1—2, М.— Л., 1950—57.

П и с ь м а: Письма А. Н. Серова к его сестре С. Н. Дютур (1845—1861), изд. Н. Финдейзеном, СПБ, 1896; А. Н. Островский и А. Н. Серов [переписка], в кн.: А. Н. Островский и русские композиторы. Письма, М.—Л., 1937; Письма к П. А. Бессонову и П. С. Федорову. Об опере «Вражья сила», там же; Письма к В. В. и Д. В. Стасовым. Публикация А. А. Гозенпуда и В. А. Обрам, в кн.: Музыкальное наследство, т. 1—3, М., 1962—70; (письма к В. В. Стасову и др. лицам частично публиковались в журн. «Русская старина», 1875, № 8, 10, 11; 1876, № 1, 2, 4, 5; 1877, № 1—5, 10, 11; 1878, № 1; 1907, № 3 и 4; 1908, № 5 и 6; «РМГ», 1897, № 7—8; 1899, № 39; 1900, № 29—30, 39, 41, 42; 1903, № 21—24; 1906, № 4—5; 1915, № 4—7, 9—10; 1916, № 6—10, 24—33; 1917, № 4, 5, 23—26).

Лит.: В е с е л о в с к и й Алексей, Воспоминание об А. Н. Серове, «Беседа», 1871, кн. 2; Л а р о ш [Г. А.], Заметка об А. Н. Серове, «Современная летопись», 1871, 15 февр.; Н. М., А. Н. Серов. Биографический очерк, «Петербургский листок», 1871, 16(28) февр.; [Т о л с т о й Ф. М.], А. Н. Серов, Воспоминания, «Русская старина», 1874, т. 9, февраль; М о л ч а н о в А. Е., А. Н. Серов, [вып.] 1 — Библиографический указатель произведений А. Н. Серова, [вып.] 2 — Библиографический указатель литературы о А. Н. Серове и его произведениях, СПБ, 1888; С т а р ч е в с к и й А. В., Композитор А. Н. Серов, «Наблюдатель», 1888, № 3; З в а н ц о в К. И., А. Н. Серов. Воспоминания о нём и его письма, «Русская старина», 1888, т. 59, август, сентябрь; Л о б а н о в Д. И., А. Н. Серов и его современники, СПБ, 1889; А. Н. Серов. (Материалы к биографии), СПБ, 1889; В а с к и н В. С., Русские композиторы, [т.] 3— А. Н. Серов, М., 1890; Б а з у н о в С. А., А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность, Биографический очерк, СПБ, 1893; З о т о в В. Р., А. Н. Серов и первая задуманная им опера, «Наблюдатель», 1896, № 1; Ф и н д е й з е н Н. Ф., А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность, М., 1900, [2] М.— Лейпциг, 1904; С е р о в а В. С., Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович. Воспоминания, СПБ, 1914; С т р е л ь н и к о в Н. М., А. Н. Серов. Опыт характеристики, М., 1922; П е к е л и с М. С., А. Н. Серов, в кн.: История русской музыки, т. 2, М.— Л., 1940; Х у б о в Г., Жизнь А. Серова, М.— Л., 1950; К р е м л е в Ю., Русская мысль о музыке, т. 1—2, Л., 1954—58; Г о з е н п у д А. А., Русский оперный театр XIX века, [т. 2], (1857—1872), Л., 1971; Л и в а н о в а Т. Н., Оперная критика в России, т. 2, вып. 3—4, М., 1969—73; А б р а м о в с к и й Г., Опера Серова «Рогнеда», «СМ», 1976, № 12; Из забытых писем и воспоминаний [вступ. ст., публикация и коммент. И. Кунина], там же.

Ю. В. Келдыш.

СЕРОВА (урожд. Б е р г м а н) Валентина Семёновна (1846, Москва — июнь 1924, там же) — рус. музыкально-общественный деятель и композитор. Жена А. Н. Серова и мать художника В. А. Серова. Училась в Петерб. консерватории по классу фп. у А. Г. Рубинштейна. Помогала А. Н. Серову в издании газ. «Музыка и театр» (осн. 1867). Вела муз.-просветит. работу в деревне, организовывала крестьянские хоры, ставила оперные и драм. спектакли. В этой деятельности её поддерживал Л. Н. Толстой. В 1892 С. поехала в с. Судосево Симбирской губ. для помощи голодающим крестьянам, где продолжила начатую ещё в 80-х гг. работу по пропаганде муз. культуры среди крестьянского населения. В 1904—05 в Москве организовывала помощь бастующим рабочим. По её инициативе в с. Рождествено (близ Петербурга) в 1914 было выстроено здание для нар. консерватории. В 1917—22 снова работала в Судосеве. Просветительскую деятельность С. высоко оценивал А. В. Луначарский.

С.— автор опер «Уриель Акоста» (1885, Большой театр, Москва), «Илья Муромец» (1899, Товарищество частной рус. оперы, Москва), «Мария д'Орваль» (на собств. либр., из эпохи Великой франц. революции, не сохранилась) и «Встрепенулись» (сюжет связан с событиями 1905, не сохранилась), а также цикла фп. миниатюр «Музыкальные виньетки» и др. соч. Работала (совм. с Н. Ф. Соловьёвым) над окончанием оперы «Вражья сила» и над подготовкой 4-томного собрания муз.-критич. работ А. Н. Серова. Выступала в печати гл. обр. по вопросам муз.-просветит. работы. Опубли-

ковала мемуарную книгу: «Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович. Воспоминания» (СПБ, 1914).

Лит.: Ефимова-Симонович Н., Памяти музыканта-общественника В. С. Серовой, «СМ», 1947, № 4.
Ю. В. Келдыш.

СЕРО́ЦКИЙ (Serocki) Казимеж (р. 3 III 1922, Торунь, Польша) — польский композитор и пианист. Окончил в 1946 Гос. высшую муз. школу в Лодзи по классам композиции у К. Сикорского и фп. у С. Шпинальского. В 1947 совершенствовался в Париже у Н. Буланже (композиция) и у Л. Леви (фп.). Дебютировал как пианист в 1946, концертировал в Польше, ГДР, Румынии, Чехословакии (до 1951). С.— один из организаторов композиторской «Группы-49» (1949) и фестиваля совр. музыки «Варшавская осень» (см. *Варшава*). В ранних произв. был близок неоклассицизму; затем перешёл на позиции авангардизма, в 1956 обратился к серийной технике, приёмам пуантилизма («Концертная музыка» — «Musica concertante»). Экспериментирует в области сонористики (см. *Сонеризм*). С кон. 60-х гг. применяет приёмы алеаторики. Мн. произв. С. свойственны экспрессия, острая динамика.

Соч.: для солистов, хора и орк.— кантата Ниобея (с 2 чтецами, 1966), Симфония песен (Symfonia pieśni, 1955), 3 Курпёвские мелодии (с камерным орк., 1949); для орк.— симфонии (1952, 1953), симфониетта (для 2 струн. орк., 1956), Эпизоды (Epizody, для струнных и 3 групп ударных, 1957), Сегменты (Segmenti, 1961), Драматическая повесть (Dramatic story, 1970) и др.; для инструмента с орк.— концерт для фп. (1950), Элегическая фантазия для органа (Fantasia elegiaca, 1972); камерно-инстр. ансамбли — сюита для 4 тромбонов (1953), пьесы — Укачивающая музыка (Swinging music, для кларнета, тромбона, влч. и фп., 1970), Непрерывное (Continuum, секстет для ударных, 1966), Фантасмагория (Fantasmagoria, для фп. и ударных, 1971); для фп.— соната (1955), сонатина (1949), сюита прелюдий (1952), Гномы (Krasnoludki, миниатюры для детей, 1953), пьеса По желанию (A piacere, 1963); для голоса с орк.— Сердце ночи (Serce nocy, цикл песен, 1956); хоры a cappella на нар. слова; песни, в т. ч. солдатские; музыка для драм. т-ра и кино.

Лит.: Kultura muzyczna Polski Ludowej, 1944—1955, [Kr.], 1957; Chomiński J., Muzyka Polski Ludowej, Warsz., 1968.
З. Лисса.

СЕРПЕ́НТ (франц. serpent, итал. serpentone, нем. Schlange, Schlangenhorn, букв.— змея) — старинный дух. мундштучный инструмент, басовый *цинк*. По способу звукоизвлечения относится к амбушюрным (см. *Амбушюр*), контрабасового регистра. Корпус деревянный, часто обтягивался кожей, змееобразной формы (отсюда назв.), с конич. каналом, без раструба, с чашеобразным мундштуком из слоновой кости или рога. Диапазон B — e^1 или A_1—d^1. С. меньшего размера — в тоне C или D. Имел 6 игровых отверстий, расположенных группами по 3, позднее добавлены 3—5 отверстий с клапанами. Неполностью закрывая отверстия, исполнитель извлекал хроматически изменённые звуки. С. создан ок. 1590 во Франции. Использовался в церк. музыке (для сопровождения муж. хоров) и в дух. оркестрах. В кон. 18 в. в усовершенствованном виде (с 3—4 клапанами) введён Ф. Госсеком в симф. оркестр в качестве басового инструмента. В 1800 в Англии стал изготовляться полностью из металла, приобрёл форму фагота, использовался в воен. оркестрах для усиления звучания партии фаготов. Мн. композиторы включали С. в партитуры — Дж. Россини (опера «Осада Коринфа», 1826), Ф. Мендельсон («Реформационная симфония», 1830), Р. Вагнер (опера «Риенци», 1842, и соч. для муж. хора с оркестром «Трапеза апостолов», 1843). Во 2-й пол. 19 в. вышел из употребления. К С. восходят конструкции *фагота*, а также *офиклеида*.



Лит.: Berlioz H., Le grand traité d'instrumentation..., P., 1844, ²1855; Karlstädt G., Zur Geschichte der Zinken und seiner Verwendung in der Musik der 16.—18. Jahrh., «AfMf», 1937, Jahrg. 2; Baines A., Woodwind instruments and their history, L., [1957], p. 307—08.
Г. И. Благодатов.

СЕТА́Р — см. *Ситар*.

СЕТО́В (наст. фам. Сеттофер) Иосиф Яковлевич [1826, Москва — 26 XII 1893 (7 I 1894), Киев] — рус. певец (тенор), режиссёр и антрепренёр. По национальности венгр. Окончил юридич. ф-т Моск. ун-та. Пению обучался в Париже (у Дж. М. Бордоньи) и Неаполе. Первые выступления прошли в оперных т-рах Ареццо, Милана, Парижа. В 1855—64 пел на петерб. оперной сцене, дебютировал в партии Эдгара («Лючия ди Ламмермур»), в 1864—68 — в Большом т-ре (Москва; одноврем. ст. режиссёр оперной труппы). В 1866—68 профессор Моск. консерватории (класс пения). В 1868—1872 режиссёр Мариинского т-ра. С 1874 держал оперную антрепризу и работал как режиссёр в Киевском гор. т-ре (1874—83 и 1892—93), а также в Одессе, Москве, Петербурге (в основном в летние месяцы). Впервые в Киеве пост. оперы «Опричник» Чайковского (1874) и «Хованщина» (1892). Его деятельность высоко ценили А. Н. Серов, П. И. Чайковский. Как антрепренёр сыграл видную роль в истории рус. провинциальной оперной сцены.

С. обладал небольшим несколько гортанного звучания голосом, к-рым превосходно владел, и несомненным артистич. дарованием. Пение отличалось яркой выразительностью, темпераментом. Среди партий — Ахиор («Юдифь» Серова), Мазаньелло («Фенелла» Обера), Елеазар («Дочь кардинала» Галеви), Рауль («Гугеноты»).

Лит.: Р-ский В., Артисты Московской русской оперы гг. Сетов и Дмитриев, «Театральные афиши и антракт», М., 1864, 4 окт.; Чайковский П. И., Киевская опера..., «Русские ведомости», 1874, 17 дек., то же, в его кн.: Музыкально-критические статьи, ²М., 1953; Серов А. Н., Взгляд на русскую оперу в Мариинском театре, «Le Monde musical», 1870, № 1, то же, в его кн.: Критические статьи, т. 4, СПБ, 1895; П-в К., И. Я. Сетов. [Некролог], «ЕИТ», сезон 1893/94, СПБ, 1895; Шкафер В. П., Сорок лет на сцене русской оперы, Л., 1936; Гозенпуд А., Русский оперный театр XIX века, [т. 1] — 1836—1856, [т. 2] — 1857—1872, [т. 3] — 1873—1889, Л., 1969—73.

СЕ́ЧКИН Виталий Васильевич (р. 5 IX 1927, Харьков) — сов. композитор, пианист, педагог. Засл. арт. УССР (1960). Чл. КПСС с 1959. Окончил Харьковскую консерваторию по классам фп. (1947, ученик Н. Б. Ландесман) и композиции (1950, ученик М. Д. Тица); в 1954— аспирантуру Моск. консерватории по классу фп. (рук. Я. И. Зак). 1-я пр. на Междунар. конкурсе пианистов в Берлине (1951). С 1955 преподаватель, с 1965 доцент, с 1976 профессор кафедры фп. Киевской консерватории.

Соч.: для хора и симф. орк.— Торжественный хор (1951, сл. А. С. Пушкина); для солистов, хора и орк. нар. инструментов — Приветственный хор (1949, сл. Б. И. Котлярова); для симф. орк.— увертюра Мой край родной (1951); Концерт для фп. с орк. (1962); камерно-инстр. ансамбли — Andante cantabile для струн. квартета (1951); для фп.— 2 сонаты (1948, 1965), сюита для 2 фп. (1975, посв. 30-летию Победы), сюита Музыкальные картинки Чехословакии (1976) и др.; для скр. и фп.— 2 сонаты (1969, 1970), Мелодия (1947), Каприс и поэма (1965); для влч. и фп.— 3 поэмы (1966—69), сюита Эстонские впечатления (1967), Соната-поэма и Этюд-картина (1972), скерцо (1973); для органа и влч.— ода Народу-исполину (1973); для голоса с фп.— романсы, и др.

СЕШНС (Sessions) Роджер Хантингтон (р. 28 XII 1896, Бруклин, Нью-Йорк) — амер. композитор и педагог. Муз. образование получил в Гарвардском ун-те (1911—15) и Йельской школе музыки (1916—1917), в к-рой изучал композицию у Х. Паркера. В 1917—21 преподавал в колледжах Нортхемптона (Массачусетс). Совершенствовался в Кливлендском ин-те музыки в Нью-Йорке у Э. Блоха, оказавшего решающее влияние на раннее творчество С., был ассистентом Блоха в этом ин-те (1921—25), позднее руководил ин-том. В 1925—33 (с перерывами) работал во Флоренции, Риме (получил амер. Рим. премию), Берлине. В 1928 совм. с А. Коплендом для исполнения совр. амер. музыки организовал «Копленд — Сешнс-концертс», к-рыми руководил до 1931. В 1933—35 преподавал композицию в Бостонском муз. колледже,

в 1935—37 — в муз. школах и ун-тах Нью-Йорка, одноврем. (с 1935) — в Принстонском ун-те (в 1953—65 профессор), в 1945—62 и 1966—67 — в Калифорнийском ун-те, в 1966—69 — в Гарвардском ун-те. Эпизодически читает курсы лекций во мн. ун-тах и консерваториях США и в странах Европы. С.— один из активных чл. Междунар. об-ва совр. музыки и Лиги композиторов. Творч. эволюция С.— от соч. в духе романтиков до произв. в стиле поздних соч. И. Ф. Стравинского; в совр. творчестве С. интеллектуальная углублённость сочетается с богатой экспрессивностью, музыка основана на напряжённом контрапунктич. движении. Автор учебников по гармонии, исследований по эстетике и теории музыки.

Соч.: оперы — Осуждение Лукулла (The trial of Lucullus, по Б. Брехту, 1 д., 1947), Монтесума (1947—63; 1964, Берлин); кантата Когда цвела сирень в последний раз в Дорьярде (When lilacs last in the Dooryard bloom'd, 1970); для орк.— 8 симфоний (1927, 1946, за 2-ю С. получил ряд премий; 1957, 1958, 1964, 1966, 1967, 1968), 3 погребальные песни (1938), дивертисмент (1959); концерты с орк.— для фп. (1956) и для скр. (1935); камерно-инстр. ансамбли — дуэт для скр. и фп. (1942), 2 струн. квартета (1936, 1950), струн. квинтет (1957); Идиллия Феокрита (Idyll of Theocritus, для голоса с орк., 1954); для фп.— 3 сонаты (1930, 1946, 1965); соната для скр. соло (1953); для влч. соло — соната (1953), 6 пьес (1966); 4 хоральные прелюдии для органа; культовая музыка — месса, хоры; музыка к спектаклям драм. т-ра — Чёрные маски (The black masks, по Л. Андрееву, 1923; орк. сюита из этой музыки, 1928), Турандот (1925).

Лит. соч.: The musical experience of composer, performer, listener, Princeton, 1950; Harmonic practice, N. Y., [1951]; Reflections on the music life in the United States, N. Y., [1956]; Questions about music, Camb., 1970.

Лит.: Шнеерсон Г., Портреты американских композиторов, М., 1977; Brunswick M., Roger Sessions, «Modern music», 1933, v. 10, p. 182—87; Schubart M. A., Roger Sessions, «MQ», 1946, v. 32, № 2, p. 196—214; Chase G., America's music, N. Y., [1955]; Copland A., The new music. 1900—1960, N. Y., [1968]; Ewen D., Composers since 1900, N. Y., 1969, p. 519—22.
С. Ю. Сигида.

СИ (si) — во Франции, Италии и нек-рых др. странах название звука h; VII ступень основного (до-мажорного) диатонич. звукоряда. Слог с и был введён в употребление в кон. 16 в. в процессе постепенной замены гексахордной сольмизации совр. системой 7-ступенных ладов. Образован из первых букв двух последних слов гимна св. Иоанну — Sancte Iohannes. Тоника (первая ступень) си мажора (H-dur) и си минора (h-moll); прима тонич. трезвучия си мажора и си минора.

См. *Н*, *Сольмизация*, *Диатоническая гамма*.
В. А. Вахромеев.

СИА́МСКАЯ МУ́ЗЫКА — см. *Таиландская музыка*.

СИБЕ́ЛИУС (Sibelius) Ян (Юхан) [8 XII 1865, Хяменлинна (Тавастехус) — 20 IX 1957, Ярвенпя] — фин. композитор и дирижёр. Сын полкового врача. В детстве учился игре на фп., затем на скрипке у Г. Левандера. В семье культивировались традиции домашнего музицирования, способствовавшие раннему знакомству С. с камерно-инстр. произведениями. После самостоят. изучения теории композиции С. создал ряд пьес для камерно-инстр. ансамбля. В 1885—89 С. учился в Хельсинкском муз. ин-те по классу скрипки у М. Васильева, затем у Г. Чиллага, теории музыки и композиции — у М. Вегелиуса, одноврем. изучал право в ун-те. Композиторский дебют С.— его дипломные соч.: струн. трио (1887) и квартет (1889), исполненные публично (1889). В 1889—91 совершенствовался по муз.-теоретич. предметам и композиции у А. Беккера в Берлине, у Р. Фукса и К. Гольдмарка в Вене. По возвращении в Хельсинки преподавал в муз. ин-те и в орк. школе Филармонич. об-ва. Творчество С. формировалось в русле классич. и романтич. традиций. Созданная в 1892 «Куллерво-симфония» для оркестра, хора и солистов (исполнена под упр. автора 29 IV 1892) была первым в истории фин. музыки значит. соч. на нац. сюжет из «Калевалы». Симф. поэма «Сага» (1892), затем «Туонельский лебедь» и «Возвращение Лемминкяйнена» (наиболее популярные 3-я и 4-я части орк. сюиты «Лемминкяйнен», 1896) сделали имя С. известным и в др. странах (исполнялись под упр. Р. Каянуса, Ф. Бузони, Р. Штрауса и др.). Получив в 1897 стипендию от фин. правительства, С. смог постепенно сократить, затем оставить педагогич. деятельность и посвятить себя композиторскому творчеству. В 1904 С. поселился на вилле «Айноля» (Ярвенпя, близ Хельсинки), где в непосредств. общении с природой прожил более 50 лет, иногда выезжая в Хельсинки и за границу для участия в авторских концертах в качестве дирижёра и для знакомства с музыкой др. композиторов. Здесь С. создал б. ч. своих произв.



В обширном и разнообразном по жанрам и формам муз. наследии С. наиболее значительны крупные орк. соч., к-рые создали ему славу одного из видных представителей мирового симфонизма. Композитора вдохновляли своеобразный колорит фин. муз. фольклора, суровая сев. природа, поэтич. образы нац. эпоса «Калевала», историческое прошлое и проблемы совр. жизни фин. народа. Не цитируя нар. мелодий, С. органично претворял черты фин. муз. и поэтич. фольклора, его интонац., ладо-гармоническ. и ритмич. обороты, а также исполнит. традиции и приёмы фин. сказителей-рунопевцев; вок. произв. С. преим. связаны с творчеством фин. нац. поэтов. В произв. раннего периода (кон. 19 — нач. 20 вв.) С. выражал протест против порабощения Финляндии рус. самодержавием, своим иск-вом участвуя в борьбе за свободу родины. Патриотич., нац.-освободит. мотивы ярко проявились во многих его хор. соч., а также в музыке к спектаклям драм. т-ра на сюжеты, созвучные патриотич. идеям того времени,— «Король Кристиан II», «Исторические сцены» (I и II); заключит. номер последнего соч.— получившая мировую известность симф. поэма «Финляндия».

Гл. место в муз. наследии С. занимают 7 симфоний (создавались на протяжении 25 лет — 1898—1924), разнообразных по эмоционально-образному строю и приёмам муз. воплощения. Симфонию С. трактовал как инстр. драму, обобщённо раскрывающую широкий круг образов — героико-эпич., драматич., лирич., пасторальных, углублённо-психологических. Для его симф. стиля характерны яркий тематизм, преим. широкого, песенного, часто гимнич. склада, сочетание вариантного и мотивно-тематич. развития, владение иск-вом преобразования тем, синтез классич. и романтич. принципов формообразования, пластически-образная орк. полифония, многостороннее и самобытное использование тембровых возможностей оркестра.

В первых 2 симфониях С. мн. музыковеды отмечают влияние патетич. муз. языка П. И. Чайковского. 1-я симфония (1-е исп. под упр. автора 26 IV 1899 в Хельсинки) отличается мужественным и сдержанно-драматич. характером, отчётливо выраженным нац. колоритом, своеобразной сев. фантастикой. Во 2-й симфонии (1-е исп. под упр. автора 8 III 1902 в Хельсинки) жизнерадостного, порой торжеств. характера, проявляется полифонич. мастерство С.; она свидетельствует о достижении С. полной творч. зрелости. Это монументальный героико-эпич. цикл, многозначно воплощающий основную для С. тему родины в напряжённо сменяющихся образах — трагич. борьбы, сев. романтики и богатырского величия. В 3-частной 3-й симфонии (1-е исп. под упр. автора 25 IX 1907 в Хельсинки) господствует светлое, поэтич. настроение, музыка приобретает черты лирич. созерцательности; её отличают глубина содержания, богатство мелодики

и целостность формы при экономном использовании выразит. средств, классич. простота и ясность. В 4-й симфонии (1-е исп. под упр. автора 3 IV 1911 в Хельсинки) раскрывается сложный мир человеческой души, музыка проникнута скорбными размышлениями; форма трактована своеобразно, темы излагаются фрагментарно, метр свободный; капризный, с «изломом», неустойчивый ритм и острый, терпкий, насыщенный диссонансами гармонич. язык, строгая, нарочито скупая оркестровка придают музыке мрачный, тревожный характер. Эта симфония — одно из наиболее часто исполняемых произв. С. В 5-й симфонии воплощено светлое жизнеутверждающее мироощущение, преобладают картины природы, сцены нар. веселья; форма этого 3-частного монументального соч. свободна и нетрадиционна, симфонии свойственны черты поэмности, интонац. близость отд. частей, сквозной тематизм при красочном и мелодич. богатстве образов. 1-е исп. 5-й симфонии под упр. автора в день его 50-летия (8 XII 1915) в Хельсинки было воспринято как нац. событие, праздник культуры фин. народа. Контрастна ей 6-я симфония (1-е исп. под упр. автора 19 II 1923 в Хельсинки; последнее публич. выступление С. в качестве дирижёра), с её приглушёнными, нейтральными красками, эффектами светотени, преобладанием сумрачного колорита, отсутствием контрастных образов, интонац. сходством всех 4 частей, при мало заметных границах между ними, использованием характерного для старинных карело-фин. песен сурового дорийского лада.

Как законченный мастер, владеющий всеми известными в его время средствами муз. выразительности, виртуозной техникой письма, С. проявил себя в последней, 7-й (одночастной) симфонии, к-рая отличается красотой мелодич. линий, стройностью формы, классич. ясностью, разнообразием красок, светлым, торжеств. характером музыки (1-е исп. 24 III 1924, Стокгольм).

На протяжении всего творч. пути С. тяготел к программности. Среди его многочисл. программных симф. произв.— «Куллерво-симфония», симф. поэмы, увертюры, сюиты. В них композитор рисует картины природы, воссоздаёт образы нар. эпич. сказаний, воплощает типич. черты фин. нац. характера. Из 13 симф. поэм С. 6 написаны на сюжеты «Калевалы» (4 легенды «Лемминкяйнен» — орк. сюита, воспевающая подвиги и приключения одного из гл. героев «Калевалы», а также «Дочь Севера», «Тапиоля»). Мотивы сев. мифологии нашли отражение в симф. поэмах «Сага» и «Бард»; образ угнетённой, борющейся и побеждающей родины — в «Финляндии»; в «Дриаде» и «Океанидах» получили самобытное воплощение антич. мифологич., волшебно-сказочные образы (в их оркестровке ощущается влияние К. Дебюсси). Картины сев. природы особенно ярко отражены в симф. поэмах «Весенняя песня» и «Ночная скачка и восход солнца». Программные соч. С. отличаются большой изобретательностью средств, богатством красок, тонкими нюансами светотени («Туонельский лебедь», «Дочь Севера», «Тапиоля»). Несмотря на кажущуюся импровизационность, форма симф. поэм отличается простотой и ясностью, системы лейтмотивов выразительно и лаконично характеризуют поэтич. образы («Дочь Севера»).

Единств. опера С.— «Девушка в башне» («Jungfrun i tornet») не стала популярной (исполнялась в 1896 на благотворит. вечере). Широкое признание завоевал 1-актный балет-пантомима «Скарамуш» (по либретто дат. писателя П. Кнудсена). Для музыки балета характерны психологич. тонкость, жанровая конкретность, разнообразие танц. номеров. В творчестве С. важное место занимает музыка к драм. спектаклям. Как правило, он перерабатывал свою театр. музыку для конц. исп. Так, огромную популярность получил «Грустный вальс» из музыки к драме А. Ярнефельта «Смерть», отличающийся яркой образностью, романтич. контрастными сопоставлениями. С. принадлежит музыка к драме М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда», а также к сказочной пьесе Стриндберга «Белый, как лебедь». На основе своей музыки к драме У. Шекспира «Буря» он создал 2 сюиты для большого оркестра.

Театральная образность, характерная для кантат и хоров С., особенно ярко выступает в кантате «Пленённая королева» («Vapautettu kuningatar», ор. 48). Образы сражающегося за свободу греч. народа в «Песне афинян» (1899) вызывали у публики ассоциации с тогдашней фин. действительностью. Высоким патриотич. чувством проникнута кантата для хора и оркестра «Край родной» («Oma maa», ор. 92, 1918) — хвалебный гимн свободной Финляндии. Подвиги героев рун «Калевалы» вдохновили С. на создание произв. для муж. хоров. Для вок. соч. С. использовал также сб. лирических рун «Кантелетар» и стихи фин. поэта А. Киви; среди них — полный революц. пафоса хор «Зарождение огня» («Tulen synty», ор. 32, 1902) и «Песня Вяйнемёйнена» («Väinön virsi», ор. 110, 1926; одно из последних соч. С.).

С. написал ок. 100 романсов и песен. Романсы привлекают эмоциональным богатством, гибкостью мелодии, оригинальностью фактуры фп. сопровождения, свежестью гармонич. языка, а порой драм. силой; диапазон их настроений обширен: от лирического, мечтательного или жизнерадостного до мрачного, трагического. Мн. вок. соч. созданы С. под впечатлением красоты и сурового величия сев. природы, вдохновлены нац. иск-вом. Б. ч. песен и романсов написана на швед. тексты, т. к. фин. поэты 19 в. (Ю. Л. Рунеберг, В. Рюдберг, К. А. Тавастшерна, З. Топелиус, Э. А. Юсефсон) писали на швед. яз. Наибольшей популярностью пользуются «Чёрные розы», «Был ли то сон?», «Тростник», «Девушка вернулась со свиданья». Нек-рые песни предназначены для исполнения в сопровождении оркестра («Дочери природы», «Невесты паромщика»).

Единств. изданное произв. С. камерно-инстр. жанра — струн. квартет «Внутренние голоса» («Voces intimae», 1909), отражающий сокровенные, глубоко интимные чувства композитора, — проникнуто сумрачным трагич. настроением.

В фп. музыке проявился «домашний» С., с его мягким лиризмом. Свои миниатюры для фп. (танцы, зарисовки природы) он часто объединял в циклы с программными подзаголовками. Экспромты, багатели, лирич. пьесы мелодичны; для многих характерны бытовые интонации.

Одно из лучших произв. С.— концерт для скрипки с оркестром (1905), написанный с тонким знанием природы инструмента, подлинно симф. размахом и занявший видное место в мировой скр. литературе. Композиция концерта романтически свободна и вместе с тем строга, музыка отличается глубиной, самобытностью, широтой мелодич. дыхания (особенно в партии скрипки), блестящей и экспрессивной виртуозностью. Для своего любимого инструмента — скрипки — С. написал также 2 серенады, 6 юморесок (с оркестром), 2 сонаты, сонатину и ряд др. пьес (с фп.). Последний опус С.— 116-й (1929) — пьесы для скрипки с фп.

После 1929 С. не публиковал своих произв. Очевидно, дальнейшие работы не удовлетворяли исключительно требовательного к себе мастера; возможно, одной из причин нек-рого уменьшения творч. активности С. был временный спад интереса к его музыке в Зап. Европе в 1920-е гг. в результате роста антиромантич. и модернистских тенденций; музыка же С. оставалась вне этих направлений. Однако позднее его соч. вновь приобрели огромную популярность.

Творчество С., последовательно боровшегося за реалистич. путь развития фин. муз. иск-ва, за его нац. своеобразие, сыграло большую роль в истории мировой муз. культуры. За пределами Финляндии одними из первых оценили его музыку Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов и др. выдающиеся представители рус. муз. культуры, к-рых с С. роднила близость идеалов.

Имя С., ведущего представителя нац. муз. школы,— одно из самых почитаемых в Финляндии, оно присвоено хельсинкской Академии музыки (1939); лучший в стране струн. квартет носит назв. «Voces intimae» (по наименованию струн. квартета С.). С 1950 ежегодно в июне в Хельсинки проводится «Неделя Сибелиуса» — муз. фестиваль, на к-ром гл. место занимают его произв. в исполнении лучших в мире орк. коллективов и дирижёров.

Соч.: балет-пантомима — Скарамуш (по пьесе П. Кнудсена, ор. 71, 1913); для солистов, хора и орк.— Куллерво-симфония (ор. 7, 1892), Песня афинян (Atenarnes sång, для хора мальчиков и муж. хора, сентета труб и ударных, на текст Рюдберга, ор. 31, 1899); для орк.— симфонии: № 1 (e-moll, op. 39, 1898—99), № 2 (D-dur, op. 43, 1900—02), № 3 (C-dur, op. 52, 1904—07), № 4 (a-moll, op. 63, 1910—11), № 5 (Es-dur, op. 82, 1914—15, окончат. ред. 1919), № 6 (d-moll, op. 104, 1922—23), № 7 (C-dur, op. 105, 1924), симф. поэмы — Сага (En Saga, op. 9, 1892, окончат. ред. 1901), Весна (Vårsång, op. 16, 1894), сюита Лемминкяйнен (Lemminkäissarja, 4 легенды, op. 22, 1893—96: 1. Лемминкяйнен и девушки на острове Саари (Lemminkäinen ja Saaren neidot); 2. Лемминкяйнен в Туонела (Lemminkäinen Tuonelassa); 3. Туонельский лебедь (Tuonelan joutsen); 4. Возвращение Лемминкяйнена (Lemminkäinen kotunpaluu)], Финляндия (ор. 26, 1899), Дриада (Skogsrået, op. 45, 1910), Дочь Севера (Pohjolan tytär, op. 49, 1906), Ночная скачка и восход солнца (Nattlig ritt och soluppgång, op. 55, 1907), Бард (op. 64, 1913—14), Океаниды (op. 73, 1914), Тапиоля (Tapiola, op. 112, 1926); Любовная сюита для струнных, литавр и треугольника (Rakastava, op. 14, 1911; первоначальный вариант — для хора a cappella, 1893); для инструмента с орк.— концерт для скр. (d-moll, op. 47, 1903, 2-я ред. 1905), 2 серенады (d-moll, op. 69 и g-moll, 1912, 1913), 6 юморесок (op. 87 и 89, 1917); струн. квартет Внутренние голоса (Voces intimae, d-moll, op. 56, 1909); для фп.— соната (F-dur, op. 12, 1893), 3 сонатины (op. 67, 1912), цикл Кюлликки (Kyllikki, 3 лирич. пьесы, op. 41, 1904), ок. 130 пьес, в т. ч. цикл 5 пьес (op. 75, 1914); более 50 пьес для скрипки с фп.; для голоса с орк.— Невесты паромщика (Koskenlaskijan morsiamet, op. 33, 1897), Дочери природы (Luonnotar, для сопрано и орк., op. 70, 1913); ок. 100 песен с фп.; орк. соч. из музыки к спектаклям драм. т-ра и «живым картинам» — Карелия (увертюра и орк. сюита, ор. 10 и 11, 1893), Исторические сцены I и II (ор. 25 и 66, 1899, 1912), Король Кристиан II (Kung Christian II, сюита, ор. 27, 1898), Грустный вальс (Valse triste, из музыки к драме А. Ярнефельта «Смерть» — Kuolema, op. 44, 1903), Пеллеас и Мелизанда (сюита из музыки к драме М. Метерлинка, 1905), Белый, как лебедь (Svanevit, сюита из музыки к пьесе Ю. А. Стриндберга, 1909), Буря (Myrsky, по Шекспиру, 2 сюиты, 1930).

Лит.: Коптяев А., Финляндские впечатления, «Музыкальный мир», 1905, 18 июня; Энгель Ю., Финская музыка и Сибелиус, «Русские ведомости», 1907, 17 нояб.; Липаев И., Зимой и весной у Жана Сибелиуса, «РМГ», 1913, № 30—33; Письмо финского композитора Сибелиуса, «Советское искусство», 1945, 27 июля; Кабалевский Д., Встреча с Сибелиусом, там же, 1945, 7 дек.; Молчанов К., Неделя Сибелиуса, «СМ», 1953, № 9; Шапорин Ю., На родине Сибелиуса, там же, 1955, № 12; Бэлза И., Памяти Сибелиуса, там же, 1957, № 11; Александрова В., Бронфин Е., Ян Сибелиус, М., 1963; Ступель А., Ян Сибелиус, Л., 1963; Вачнадзе М., Ян Сибелиус, М., 1963; её же, Ян Сибелиус, Тб., 1965 (на груз. яз.); Норме т Л., Из путевого дневника, «СМ», 1965, № 1; Коженова И., О национальных особенностях симфонического творчества Я. Сибелиуса, в сб.: Из истории зарубежной музыки, М., 1971; Энтелис Л., Ян Сибелиус, в его кн.: Силуэты композиторов XX века, Л., 1971; Flodin K., Finska musiker, Hels., [1900]; Newmarch R., Jean Sibelius, Lpz., [1906], ² L., 1945; Furuhjelm E., J. Sibelius, Borgå, 1916; Ekman K., Jean Sibelius, Hels., 1935, ² 1956; Frosterus S., Sibelius koordinater, в его кн.: Stålälderns janusansikte, Hels., 1935; Gray C., Sibelius: the symphonies, L., 1935; его же, Sibelius, L., 1931, ²1945; Gray C., Jalas J., Sibeliuksen sinfoniat, Hels., [1945]; Haapanen T., Der finnländische Sinfoniker Jean Sibelius, «Deutsche Militärmusikerzeitung», 1936, № 58; Abraham G., Sibelius symphonic method, «Musical opinion», 1937/38; Sibelius. A symposium, ed. by G. Abraham, L., 1947, ² 1952; Törne B., Sibelius i närbild och samtal, L., 1937, ² Hels., 1945; Roiha E., Die Symphonien von Jean Sibelius, Jyväskylä, 1941, ² 1954; Tanzberger E., Die symphonischen Dichtungen von Jean Sibelius, Würzburg, 1943, ² 1962; его же, Jean Sibelius als Symphoniker, в кн.: Kongreß-Bericht Lüneburg, 1950 Kassel—Basel [s. a.]; Krohn I., Der Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius, [Hels., 1942]; его же, Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius, Hels., 1945/1946; Hannikainen I., Sibelius and the development of Finnish music, L., 1948; Ringbom N.-E., Sibelius, Stockh., 1948; Jalas M., Jean Sibelius, Hels., [1952]; Helasvuo V., Sibelius and the music of Finland, [Hels.], 1952, ² 1957; Parmet S., Sibelius symfonier, Hels., 1955; Downes O., Sibelius the symphonist, N. Y., 1956; Santeri L., Nuori Sibelius, Porvoo, 1957; Tawaststjerna E., The pianoforte compositions of Sibelius, [Hels., 1957]; его же, Jean Sibelius, v. 1—3, Hels., 1965—72; его же, то же, Stockh., 1968; Johnson H. E., Jean Sibelius, The recorded music, Hels., 1957; его же, Jean Sibelius, N. Y., 1959; Vestdijk S., De symfonieën van Jean Sibelius, Amst., 1962.

М. А. Сальберг-Вачнадзе.

СИБИРЯКО́В (наст. фам.— Спивак) Лев Михайлович (1870, Половное Волынской губ.— 1938, Варшава)— рус. певец (высокий бас). Пению учился у Ч. Росси в Италии. По приглашению А. Тосканини выступал в т-ре «Ла Скала» (Милан; под псевд. Спиваккини). В 1902—04 и 1909—21 был солистом Мариинского т-ра. Обладал сильным, ровным, полнозвучным певучим голосом мягкого тембра. Среди партий — Сусанин; Собакин («Царская невеста»), Рене («Иоланта»), Марсель («Гугеноты»), Мефистофель («Фауст»), Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Рамфис («Аида») и др. С успехом выступал в операх Р. Вагнера. В 1920-е гг. уехал за границу. Концертировал. В последние годы жизни был профессором Варшавской консерватории.

Лит.: Левик С. Ю., Записки оперного певца, М., 1955, с. 120—22, ² 1962; Боголюбов Н. Н., Шестьдесят лет в оперном театре, [М.], 1967, с. 72—73. *А. П. Григорьева.*

СИБО́Р (наст. фам.— Лифшиц) Борис Осипович [9(21) VI 1880, Торжок, ныне Калининской обл.— 29 VII 1961, Николина Гора, близ Москвы]— сов. скрипач и педагог. Засл. арт. Республики (1925). В 1901 окончил Петерб. консерваторию по классу скрипки у Л. С. Ауэра. В 1902—03 концертировал за границей; совершенствовался в Берлине у Й. Иоахима. Ст. преподаватель (с 1904), затем профессор Муз.-драм. уч-ща при Моск. филармонии. об-ве (среди его учеников К. Г. Мострас), солист оркестра Большого т-ра. Один из инициаторов организации моск. Нар. консерватории (1906). Гастролировал во мн. городах России, выступал в ансамбле с пианистом А. Б. Гольденвейзером. Участвовал в первом исполнении конц. сюиты для скрипки с оркестром С. И. Танеева и концерта для скрипки с оркестром С. Н. Василенко. В 1921—51 преподавал в Моск. консерватории (с 1923 профессор). До 1935 был солистом Всесоюзного радио. Автор инструктивной работы «Скрипичная техника двойных нот» (М., 1928), ему принадлежат редакции ряда произв. для скрипки рус. композиторов.

И. М. Ямпольский.

СИ́ГЕР (Seeger) Пит (р. 3 V 1919, Нью-Йорк)— амер. певец, композитор и поэт, активный участник борьбы за мир. Происходит из известной семьи амер. музыкантов. В 1936—38 учился в Гарвардском ун-те. В студенч. годы ездил по стране, собирал нар. песни. На С. оказало большое влияние творчество Х. Ледбелли и особенно В. Гатри, с к-рым он путешествовал по США в течение 2 лет. Много выступал во время службы в армии (1942—45), затем концертировал как исполнитель нар. песен. В 1948 организовал вок. квартет «Ткачи» («The Weavers»), ставший одним из лучших фольклорных ансамблей в стране; гастролировал с ним в 1948—52 и 1955—57 (во 2-й пол. 50-х гг. выпущено свыше 4 млн. грампластинок с записями его исп.). В 1954—55 выступил с циклом концертов-лекций «Американская народная музыка и её происхождение» в Колумбийском ун-те (Нью-Йорк). С 1958 гастролирует во мн. странах мира (в СССР — в 1964 и 1966). С.— один из организаторов Ньюпортского фестиваля нар. музыки (нач. 1960-х гг.), а также журн. «Sing out», посв. нар. музыке (постоянно публиковал статьи в этом журнале). Репертуар С. включает нар. песни Сев. и Юж. Америки и др. стран, в т. ч. совр. песни протеста, антифашистские, рабочие песни,

баллады, блюзы, спиричуэллы, колыбельные, лирич., танц. и детские песенки. Наибольшим успехом пользуются в его исполнении песни «Если бы у меня был молот» («If I had a hammer») и «Куда девались все цветы?» («Where have all the flowers gone?»), к-рые стали в СССР широко популярны. Исполнял также песни сов. композиторов и рус. нар. песни. С. поёт, виртуозно аккомпанируя себе на банджо или на гитаре. В течение более чем 30 лет возглавляет массовое движение за возрождение амер. нар. песни. Оказал значительное влияние на песенное движение 1940—60-х гг., выступая и в маленьких ресторанах, и на массовых митингах. Творчески общается с любой аудиторией — стремится вовлечь публику в хоровое пение; часто слушатели начинают петь вместе с ним. Снимался в кино, в т. ч. в собств. короткометражном фильме «Услышь, как играет моё банджо» (1946); был одним из исполнителей нар. мьюзикла «Тёмная сторона луны». Участвует в радио- и телепостановках. Составил сб. нар. песен, написал учебник «Как играть на 5-струнном банджо» («How to play the 5-string bango», 1946, ² 1954).

Сестра С.—Пегги С. (р. 1935) и брат Майкл С. (р. 1933) также исполнители нар. песен.

Лит.: Силвермэн Дж., Мой друг Пит Сигер, «МЖ», 1962, № 20. *Б. Н. Зайцев.*

СИГЕР (Seeger) Чарлз Луи младший (р. 14 XII 1886, Мехико)—амер. музыковед, композитор и муз.-обществ. деятель. Окончил Гарвардский ун-т (1908). Преподавал в Калифорнийском ун-те (1912—19), в Ин-те муз. иск-ва (1921—33; с 1926— Джульярдская муз. школа) и Новой школе социальных исследований (1931—35) в Нью-Йорке. Занимал ряд руководящих постов в разл. муз. учреждениях. Принимал участие в организации ряда муз. об-в, в т. ч. Нью-Йоркского музыковедч. об-ва (позднее — Амер. музыковедч. об-во). Основатель Амер. об-ва сравнит. музыкознания, Амер. музыковедч. б-ки (в 1932—38 её рук.) и журн. «Music Vanguard» (также его ред.). Читал лекции в Йельском ун-те (1949—50), Ун-те Юж. Калифорнии (Лос-Анджелес; 1957), консультант Ин-та этномузыкологии в Лос-Анджелесе (1961—70). С 1935 чл. музыкальной секции Панамериканского союза, в 1941—53 возглавлял его отделы муз. и изобразит. иск-в. Автор ряда статей в «Musical Quarterly».

Соч.: увертюра «Тёмные воды» (Shadowy waters, по У. Б. Йитсу, 1908); 3 амер. нар. песни для голоса с орк.; 3 сонаты для скр. и фп.; песни; музыка к спектаклям драм. т-ра.

Лит. соч.: An outline of a course in harmonic structure and musical invention, Wash., 1913 (совм. с E. G. Stricklen); Harmonic structure and elementary composition, Wash., 1916 (совм. с E. G. Stricklen); Music and society: some new world evidence of their relationship, Wash., 1953. *С. Ю. Сигида.*

СИГЕТИ (Szigeti) Йожеф (Жозеф) (5 IX 1892, Будапешт —20 II 1973, Люцерн, Швейцария)— венг. скрипач. Начал брать уроки игры на скрипке у своего дяди Берната С., продолжил занятия под рук. Е. Хубая в Академии музыки в Будапеште, к-рую окончил в 1905. Дебютировал в Берлине в том же году, затем выступал во Франкфурте-на-Майне в цирке-варьете (под псевдонимом Сулаги). С 1906 свыше 50 лет концертировал, сначала в Великобритании, затем в странах всех континентов. В 1917—24 руководил классом скр. мастерства в Женевской консерватории. С 1940 жил в США, где завоевал известность ещё в 1924, исполнив в Филадельфии (с оркестром под упр. Л. Стоковского) концерт Л. Бетховена. С кон. 1950-х гг. жил в Швейцарии, продолжал выступления, преподавал. В СССР концертировал 13 раз (1924—37); был чл. жюри Междунар. конкурсом им. П. И. Чайковского (в 1962, 1966, 1970), а также др. междунар. конкурсов (в т. ч. в Будапеште). На формирование художеств. принципов и исполнит. стиля С. оказали влияние скрипачи Й. Иоахим, Э. Изаи, Ф. Крейслер, М. Эльман, виолончелист П. Касальс, пианист Ф. Бузони, а также комп. Б. Барток и С. С. Прокофьев, музыка и эстетич. взгляды к-рых были особенно близки С. На основе творч. претворения их традиций С. создал ярко индивидуальный собств. исполнит. стиль, отличающийся глубиной, естественностью и благородством интерпретаций, сочетанием сдержанной эмоциональности и декламационности с логикой фразировки и тонким чувством формы, высокого мастерства с одухотворённостью исп. С равной убедительностью интерпретировал соч. И. С. Баха и В. А. Моцарта, Л. Бетховена и И. Брамса, К. Дебюсси и М. Равеля, Ф. Б. Бузони и А. Казеллы, Б. Бартока и А. Берга, Д. Мийо и Э. Блоха, И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева. Многие из произв. совр. композиторов посв. С.— их первому исполнителю; среди них —1-я рапсодия Бартока и его пьеса «Контрасты» (её С. впервые сыграл с автором и Б. Гудменом), «Мелодия» соч. 35 bis № 5 Прокофьева, 1-я соната Изаи, соната Г. Д. Коуэлла, партита П. Кадоши, концерт для скрипки с оркестром А. Казеллы, пьеса для скрипки с фп. «Экзотическая ночь» («Nuit exotique») Э. Блоха. С. был солистом при первом исполнении в СССР 1-го концерта для скрипки с оркестром Прокофьева. С. принадлежат редакции концертов И. С. Баха, Моцарта, Бетховена, Брамса, Прокофьева и др. скр. произв., а также многочисл. транскрипции, в т. ч. этюда для фп. № 8 А. Н. Скрябина, Венгерских народных мелодий Бартока, Интермеццо из оперы «Хари Янош» З. Кодая. С.— автор ряда книг и статей о музыке.



Лит. соч.: With strings attached, N. Y., 1947, ² 1967; A violinist's notebook, L., 1964; Beethovens Violinwerke, [Z.], 1965 (рус. пер.— Воспоминания. Заметки скрипача, общая ред., вступ. ст. и коммент. Л. С. Гинзбурга, М., 1969); Szigeti on the violin, L., 1969.

Лит.: Браудо Евг., Три концерта в исполнении Сигети, «Правда», 1925, 15 окт.; Гримих К., Концерт Й. Сигети, «Музыка и революция», 1928, № 5—6; Нейгауз Г., Одухотворенный художник, «Музыка», 1937, № 24; Ямпольский А., Концерты Жозефа Сигети, «Известия», 1937, 5 окт.; Blaukopf K., Große Virtuosen, Teufen-Bregenz — W., [1957], S. 165—72; Hartnack J. W., Grosse Geiger unserer Zeit, Münch., 1967, S. 159—69; Applebaum Sam. and Sada, The way they play, book 1, N. Y., 1972, p. 198—212. *Л. С. Гинзбург.*

СИГМЕ́ЙСТЕР, Зигмайстер (Siegmeister) Эли (р. 15 I 1909, Нью-Йорк)— амер. композитор и фольклорист. Учился композиции у С. Бингема и У. Риггера в Колумбийском ун-те в Нью-Йорке (1924—27) и у Н. Буланже в Париже (1927—31), дирижированию— у А. Штёсселя в Джульярдской школе в Нью-Йорке (1935—38). В 1939 организовал и возглавил любительский вок.-инструм. ансамбль «Исполнители американских баллад», с к-рым выступал как дирижёр (в США, 1942—1944). Преподавал в ун-те Миннесоты (1948), дирижировал симф. оркестрами («Хофстра-оркестр», 1953—65, «Pro Arte», 1965). С 1966 преподаёт в ун-те Хофстра (Лонг-Айленд). Изучал амер. нар. музыку, к-рая оказала влияние на его творчество. Составил (совм. с О. Даунсом) сб. «Сокровища американской песни» («A treasury of American song», 1940). Участвовал в организации и работе Лиги амер. композиторов, Амер. муз. центра и др. муз.-обществ. организаций США. Как композитор С. получил признание в США после исполнения в 1944 его орк. сюиты «Озарк» (симф. оркестром под упр. Д. Митропулоса в Миннеаполисе). Социальной тематике посв. его хоры, массовые антифашистские и рабочие песни, а также увертюры «Уолт Уитмен» и «1 мая» («The 1st of May). Соч. С. отличаются простотой и ясностью муз. языка, в них претворены традиции амер. нар. песни и джаза. Ему принадлежат обработки амер. нар. песен, в т. ч. негр. песен протеста. В 1971 посетил СССР; среди исполненных в Москве соч. С.— «Западная» («Ковбойская») сюита.

Соч.: оперы (одноактные) — Милая Кори (Darling Corie, 1952, Нью-Йорк), Миранда и смуглолицый юноша (Miranda and the dark young man, 1955, Хартфорд); Большая медведица и звёзды (The Plough and the stars, по ирл. пьесе Ш. О'Кейси, 1963, Нью-Йорк; в пер. на франц. яз. пост. в Бордо, 1970); мьюзиклы — Пой, земля любимая (Sing out, sweet land, 1944, Нью-Йорк), Русалка в шлюзе № 7 (Mermaid in Lock № 7, 1958, Нью-Йорк); кантата У меня есть мечта (I have a dream, для солиста, чтеца, хора и орк., на текст выступления М. Л. Кинга, 1966); для орк.— 5 симфоний (1947, 1952, 1957, 1970, 1971), увертюра Уолт Уитмен (1940), сюиты Озарк (Ozark set, 1943), Западная (Western suite, 1945) и Кордурская (Cordura suite, 3 симф. скетча, 1959), цикл пьес 5 театральных фантазий (Five fantasies of the theatre, 1967); концерты с орк.— для кларнета (1956), флейты (1960); пьесы для симф. бэнда, в т. ч. Сюита трёх углов (Three cornered suite, 1954); камерно-инстр. ансамбли — сонаты для скр. с фп. (1931; 1959, 2-я ред. 1970; 1965, 1971), струн. квартеты (1935, 1960), секстет для духовых и ударных (1965); для голоса с орк.—цикл песен Лик войны (Face of war, 5 песен на сл. Л. Хьюза, 1968); Американская соната для фп. (American sonata) и др. пьесы для фп.; хоры; для голоса с фп.— циклы песен на сл. Л. Хьюза (1964), У. Блейка (1966) и др.

Лит. соч.: Music and society, N. Y., 1943; Invitation to music, N. Y., 1961; Harmony and melody, v. 1—2, Belmont (Cal.), 1965—66; The new music lover's handbook, [N. Y.], 1973.

Лит.: Ewen D., The world of 20th century music, N. Y., 1969, p. 752—56; Thomson V., American music since 1910, N. Y., 1971, p. 174. *Дж. К. Михайлов.*

СИГНА́ЛЬНАЯ МУ́ЗЫКА — музыка прикладного назначения, с глубокой древности применяющаяся в вооружённых силах и в гражданском быту. Включает военные, охотничьи, пионерские и спортивные сигналы для трубы (горна) и барабанные бои, фанфарные приветственные и оповещающие сигналы парламентёров, герольдов, глашатаев, С. м. народных празднеств и междунар. официального церемониала. На ранней стадии развития вооруж. сил С. м. становится одним из важных средств, регламентирующих подготовку, боевые действия и быт войск. Рус. летописи и иллюстрирующие их миниатюры свидетельствуют о существовании сигнальных инструментов в Др. Руси начиная с 10 в. Широкое распространение в ту пору получили рога, прямые трубы, бубны (барабаны) и накры (литавры). Эти инструменты имелись в каждом более или менее крупном отряде войск и использовались как боевые сигнальные инструменты. Они служили надёжным средством оповещения, связи и управления войсками во время боевых действий. Сигнал к началу боя или штурма крепости обычно подавался громким звучанием всех воен. сигнальных инструментов. Подобным же образом объявлялся отбой, сбор воинов после битвы, приказ изменить направление движения. Во время боя, особенно в 17—18 вв., применялся барабанный бой. Сигнальные инструменты нашли применение и в муз. оформлении таких воинских ритуалов, как заря, развод караулов, встреча послов, захоронение убитых воинов. В 17 в. сигнальные инструменты были значительно усовершенствованы. Трубы стали делать в несколько оборотов, барабаны приобрели цилиндрич. форму и, в отличие от прежних, стали снабжаться не одной, а двумя мембранами, литавры стали изготовлять из меди или серебра и разукрашивать. С 18 в. в войсках появился пехотный рожок. После образования рус. регулярной армии и введения первых воинских уставов сигнальная музыка становится одной из войсковых служб. По мере развития вооруж. сил начали складываться и воен. сигналы, отражавшие специфику ведения боевых действий и службы каждого рода войск. Это определило и характер использования сигнальных инструментов. Так, трубы, обладавшие сильным звучанием и наибольшим диапазоном натуральных звуков, нашли применение в кавалерии и артиллерии, где все действия в учении и бою осуществлялись с помощью звуковой сигнализации, рожки — в пехоте и во флоте, флейты и барабаны— в пехоте, литавры — в кавалерии. С. м. сохранила своё значение и тогда, когда достигла значит. развития *военная музыка*, появились штатные *военные оркестры*, приданные воинским частям и соединениям.

Нек-рые сигнальные инструменты (трубы, рожки) приобрели значение реликвий и приравнивались к высшим боевым наградам воинских частей. Первое такое награждение состоялось в 1737, когда один из батальонов лейб-гвардии Измайловского полка, отличившегося в боях при взятии крепости Очаков, был награждён серебряной сигнальной трубой. С тех пор за особые боевые заслуги полки рус. армии стали награждаться серебряными и георгиевскими серебряными трубами и рожками. Эти инструменты хранились наравне с полковыми знамёнами и штандартами, а сигналы на них подавались лишь в особо торжественных случаях.

После Великой Окт. социалистич. революции С. м. продолжала широко применяться как в армии, так и в гражданском быту. В связи с коренным изменением способов и средств ведения боевых действий нек-рые воен. сигналы утратили своё значение в армии (напр., кавалерийские и артиллерийские). Однако в целом сигналы в армии и во флоте остаются одним из средств оповещения и управления войсками, способствуют точному выполнению распорядка дня, достижению слаженности и чёткости действий подразделений в бою, на марше, манёврах, стрельбищах, в учебной практике. Исполнение С. м. на трубах, фанфарах и барабанах при проведении воинских ритуалов придаёт им особую торжественность и праздничность. В сухопутных войсках Сов. Армии используются труба в строе С, фанфара в строе Es и ротный барабан, во флоте — горн в строе В. С. м. нашла применение в обиходе пионерских организаций, где она исполняется на торжественных линейках, сборах, в походах и пр., а также при проведении спортивных мероприятий (Олимпийские игры, спартакиады, чемпионаты, соревнования, художеств. выступления), в художеств. и учебных кинофильмах. К области С. м. относятся и пастушеские, почтовые, ж.-д. сигналы. Интонации С. м. лежат в основе мн. героических и пасторальных муз. тем; особенно важную роль она сыграла при формировании жанра строевого воен. марша.

См. также *Барабан*, *Горн*, *Заря*, *Труба*, *Пехотный рожок*, *Рог охотничий*, *Рожок почтовый*, *Фанфара*.

Лит.: Одоевский В. Ф., Опыт о музыкальном языке, или телеграфе..., СПБ, 1833; Altenburg J. E., Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst, Halle, 1795. *Х. М. Хаханян.*

СИГНАТУ́РЫ (от лат. signum — знак)— знаки муз. нотации, применяемые гл. обр. в генерал-басе для обозначения созвучий. См. *Генерал-бас*.

СИДЕ́ЛЬНИКОВ Николай Николаевич (р. 5 VI 1930, Калинин)— сов. композитор. Учился по классу композиции у Е. О. Месснера (1950—57) в Моск. консерватории и в аспирантуре под рук. Ю. А. Шапорина (1957—61), одноврем. был ассистентом в классах композиции у А. И. Хачатуряна и Ю. А. Шапорина. С 1962 преподаёт в Моск. консерватории (с 1973 доцент). Характерные черты творчества С., проявившиеся уже в его ранних соч.,—тяготение к крупным формам, живописная образность, связанная б. ч. с яркой рус. нац. тематикой, программность («Симфония в 4 портретах», «Русские сказки», «Славянский триптих» и др.), в симф. произв.— красочность оркестра и изобретательность в инструментовке.

Соч.: опера Аленький цветочек (по С. Т. Аксакову, 1974; не пост.); балет Степан Разин (1977, Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко, Москва); оратории — Поднявший меч (на тексты др.-рус. летописей, 1961), оратория-реквием Смерть поэта (на стихи М. Ю. Лермонтова, 1977); кантаты (хоровые) — Сокровенны разговоры (на рус. нар. тексты, 1975), Романсеро о любви и смерти (на стихи Ф. Гарсиа Лорки; с эпизодич. участием электрогитары и ударных инструментов, 1977); симфонии для разл. составов (Романтическая симфония-дивертисмент в 4 портретах: Вивальди, Равель, Берг, Стравинский, 1965; Песнь о красном знамени, на стихи рус. рабочих поэтов-революционеров, для хора, солистов, чтеца и орк., 1966; Гимн природе, на фрагменты из «Диалектики природы» Ф. Энгельса, для хора, органа и орк., 1968; Мятежный мир поэта, на стихи Лермонтова, для баритона и ка-

мерного орк., 1973; конц. симфония Дуэли, для влч., к-баса, 2 фп. и ударных, 1974); Русские сказки (концерт для 12 инструменталистов, 1968); 5 лирич. поэм для хора a cappella (цикл на стихи рабочих поэтов-революционеров, 1967); сонаты — для фп. (1954, 1967), скр. с фп. (1975); музыка к спектаклям драм. т-ров, радиопостановкам, телепередачам, кинофильмам.

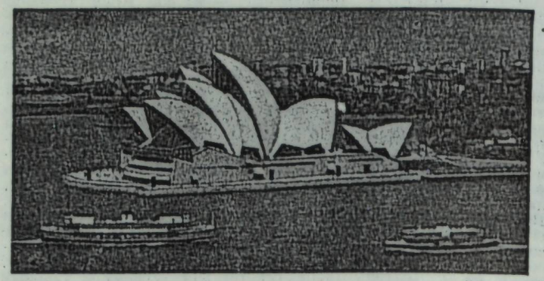
Лит.: Благой Д., Интересное дарование, «СМ», 1961, № 8; Леденев Р. «Знамя правды красное...», там же, 1967, № 4; его же, Николай Сидельников и его «Русские сказки», «МЖ», 1969, № 1; Мартынов И., Музыка, вдохновленная Энгельсом. [О симфонии Н. Сидельникова «Гимн природе»], «СМ», 1971, № 4. *Р. С. Леденёв.*

СИ́ДНЕЙ, Сидни (Sydney),— один из культурных центров Австралии. Ок. 3 млн. жит. В кон. 18— нач. 19 вв. муз. жизнь в С., как и *австралийская музыка* в целом и др. виды австрал. иск-ва, носила любительский характер; силами любителей (гл. обр. брит. переселенцев) ставились драм. спектакли с музыкой. В нач. 20 в. возникли хор. об-ва и инстр. ансамбли при школах иск-в (существовали до 1930-х гг.). Было распространено домашнее музицирование, проф. музыканты выступали редко. Муз. культура гор. типа начала развиваться в С. в 1830-х гг.; состоялись первые концерты инстр. и хор. музыки, в 1833 основано Сиднейское, в 1834— Австралийское филармонические об-ва. В 1834 в зале «Ройял» был поставлен первый оперный спектакль. Большую роль в развитии муз. культуры С. (и Австралии в целом) сыграли англ. музыкант Дж. Ф. Дин и ирл. органист, скрипач и комп. У. В. Уоллес (жил в Австралии недолго); в 1836 они открыли в С. первую в Австралии муз. школу. Уоллес был также одним из организаторов первого в стране муз. фестиваля (1838). В 1847 в С. пост. первая австрал. опера «Дон Джон Австрийский» А. Натана. В 1852 осн. оперная компания во главе с дир. Л. Х. Лавеню, ставившая оперы (гл. обр. итальянские) и приглашавшая заруб. гастролёров. В 1885 в С. дебютировала певица Н. Мелба, позднее завоевавшая мировую известность. Начиная с 1860-х гг. в С. регулярно гастролировали оперные, опереточные и балетные труппы, а также солисты-инструменталисты и певцы. Среди местных певцов выдвигаются А. Я. Прингл, Э. Рассел, А. Янсен, Ч. Тилбери, Р. Бакмен.

В нач. 20 в. более оживлённой стала муз. жизнь в связи с открытием Гос. консерватории Нового Юж. Уэльса (1914). Здесь работали комп. Ф. Хатчинс, А. Хилл (1916—37, новозеландец по происхождению), А. Бенджамин (1919—21); с 1934 консерваторию возглавлял Э. Л. Бейнтон, в 1947—56— Ю. Гуссенс. Среди преподавателей — комп. Р. Хансон, А. Барнард, Н. Никсон, пианист Л. Джофри Смит, органист Ю. Дж. Робинсон и др.; в числе выпускников консерватории — комп. Дж. Г. Антилл, Л. Сицки, Н. Баттерли, Д. Р. Хольер, Р. Мил, М. Уильямсон. В ун-те Нового Юж. Уэльса в нач. 60-х гг. был организован муз. ф-т (здесь преподаёт известный австрал. комп. П. Скалторп); при ф-те существует отделение Междунар. об-ва совр. музыки (президент Д. Пирт), а также Австрал. об-во музыки для клавишных инструментов. При ун-те создана также оперная труппа (рук. Р. Коувелл). Радио Австралии уделяет много места муз. программам; важное значение имеет Австрал. радиовещательная корпорация, особенно ABC (Australian Broadcasting Commission, пред. Ч. Моузес, генерал-музик-директор Т. С. Дакментон); по заказам радио были созданы мн. театр., симф. и камерно-инстр. произведения австрал. композиторов.

В 30-е гг. симф. концерты в С. стали проводиться регулярно. В 1935 композитором и поэтом Л. Лаватером была организована Гильдия австрал. композиторов (с 1947 президент А. Хилл).

После 2-й мировой войны 1939—45 муз. жизнь С. стала интенсивно развиваться. Важная роль принадлежала Сиднейскому симф. оркестру (в 1946—56 рук. Ю. Гуссенс, в 1956—61— Н. А. Малько, ныне — В. ван Оттерло). Сиднейский симф. и Нац. уч. оркестры



Здание Оперного театра в Сиднее.

(рук. Р. Миллер) находятся в ведении Австрал. радиовещательной корпорации. В 1951 осн. Нац. оперная компания Нового Юж. Уэльса (в 1952 слилась с Мельбурнской оперной компанией и вошла в 1954 в «Австрал. Елизаветинский театр. трест; генерал-музик-директор Дж. Джонстон Смйт). В 1956 осн. «Австралийская опера» (рук. Дж. Уинтер) — нац. труппа, финансируемая федеральным правительством. При Елизаветинском тресте существует симф. оркестр (рук. К. Рейд). В 1973 в С. на полуострове Беннелонг открылась Сиднейская опера (т-р, получивший известность в связи с оригинальностью архитектурного решения — в виде парусного судна; проект дат. арх. Е. Утзона; театр. комплекс из 3 зрительных залов — для оперных спектаклей, симф. концертов, а также для драм. спектаклей труппы «Олд тоут»). В С. сосредоточены мн. организации, занимающиеся вопросами культуры, в т. ч. музыки: Австрал. совет по делам иск-в (создан в 1968 при федеральном правительстве)— консультативный орган по вопросам гос. политики в области иск-ва (пред. Дж. Р. Лэмприр), Муз. центр Австралии (директор Дж. Мёрдок), Австрал. муз. совет (пред. П. Кармел), Муз. комиссия (пред. К. У. Трайб), Австрал. об-во муз. образования (ASME, с 1965). В С. функционирует Об-во защиты авторских прав (APRA, генерал-музик-директор Дж. Л. Стёрмен). Большое значение имеет деятельность Сиднейского отделения об-ва камерной музыки «Musica Viva Australia» (с 1946, рук. Д. В. Макдоналд), устраивающего концерты камерно-инстр. музыки. В организации конц. жизни принимают участие антрепризы Уильямсона, Амадио-Сондерса и др. В С. выходят муз. журн. «Opera Australia» (гл. редактор У. де Ниргор) и «Music Now», издающийся муз. отделением Сиднейского ун-та; работает муз. изд-во «Дж. Алберт и сын».

В 70-е гг. С. стал муз. центром междунар. значения; в городе и его окрестностях проводятся муз. фестивали «Весенний фестиваль Уарата» (ежегодно в конце октября), «Муз. трибуна Австралии», Пасхальный фестиваль камерно-инстр. музыки (проходит поочерёдно в гг. Джилонге и Миттагонге), фестиваль «Цветение апельсиновых деревьев» в Касл-Хилле (ежегодно, в конце сентября; исполняется симф. и джазовая музыка).

Интерес к творчеству аборигенов (особенно с 70-х гг.) способствовал организации выступлений их групп (танцы и пантомимы). Исследованиями в области муз. культуры аборигенов занимается спец. ин-т. С сер. 20 в. получили развитие разл. формы т. н. популярной музыки и джаза, в 70-е гг.— поп-музыка.

Лит.: Brewer F. C., The Drama and music in New South Wales, Sydney, 1892; Orchard W. A., Music in Australia: more than 150 years of Development, Melbourne, [1952]; Covell R., Music in Australia, «Current Affairs Bulletin», 1963, v. 32, № 8. См. также лит. при ст. *Австралийская музыка.*
Дж. К. Михайлов.

СИДУ́ШКИН Нифонт Афанасьевич [31 III (12 IV) 1898, дер. Амануры, ныне Горномарийский р-н Мар. АССР —5 VIII 1975, Киев]— сов. композитор и хор. дирижёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1970). В 1928 окончил Моск. консерваторию (занимался по хор. дирижированию у А. В. Александрова и П. Г. Чеснокова и муз.-теоретическим дисциплинам у Г. Э. Конюса). В 1928—32 директор Омского муз. техникума, в 1932—34 зав. уч. частью Пермского муз. уч-ща, с 1934 преподавал дирижирование в Муз. училище им. И. С. Палантая (Йошкар-Ола), где одноврем. руководил симф. оркестром. В 1942—44 худ. рук. Марийской филармонии. В 1944—1953 дирижёр хора Марийского радио, с к-рым пропагандировал в республике нар. и массовые песни. Произв. С. выдержаны в характере распевных нар. песен, пек-рым из них свойственна развитая куплетно-вариационная форма, в них широко представлена бытовая тематика. В 1943—52 председатель Организац. комитета СК Мар. АССР.

Соч.: камерно-инстр. ансамбли — Марийская сюита для струн. квартета (1944); Поэма для скр. и фп. (1955); хоры — сюита Урожай (на слова марийских поэтов), 5 свадебных песен для жен. хора (1942), ок. 50 смешанных хоров в сопр. фп. (23 вошли в сб. «Муро-Влак», Йошкар-Ола, 1959) и a cappella; детские песни (1961—63); музыка к спектаклям драм. т-ра.

Лит.: Резников Б., Марийская хоровая культура, Йошкар-Ола, 1960. *А. С. Иванов.*

СИЗО́В Николай Иванович [27 II (11 III) 1886, Москва —20 III 1962, там же]— сов. композитор. В 1914 окончил Моск. консерваторию по классу фп. у К. Н. Игумнова (занимался также у Н. К. Метнера). В 1915—1918 преподавал в Воронежском муз. уч-ще (фп.). В 1918—20 работал в Политуправлении Красной Армии, организовывал спектакли, участвовал в них как актёр, пианист, композитор. С 1921 был композитором и дирижёром в моск. драм. т-рах. Написал музыку к спектаклям: Т-ра им. Вахтангова—«Принцесса Турандот» Гоцци (1922), «Женитьба» Гоголя (1924), «Марион Делорм» Гюго (1926), «Коварство и любовь» Шиллера (1930), «Великий государь» Соловьёва (1945); МХАТа —«Пикквикский клуб» по Диккенсу (1934), «Ломоносов» В. В. Иванова (1953); Моск. т-ра им. Ленинского Комсомола —«Наш общий друг» по Диккенсу (1946), «Друзья-сочинители» Венкстери (1953). Автор кантаты, сюит, романсов и песен, музыки к кинофильмам; сделал ряд обработок рус. нар. песен. Написал воспоминания о Н. К. Метнере (не опубл.).

Лит.: Метнер Н. К., Письма, М., 1973.

СИКА́РД Михаил Михайлович (1868, Одесса — июнь 1937, Брюссель)— молд. скрипач, композитор и педагог. В 1884 окончил муз. уч-ще Киевского отделения РМО по классу скрипки у О. Шевчика, в 1886— Парижскую консерваторию (класс Л. Массара). Совершенствовался в Берлине у Й. Иоахима. Преподавал игру на скрипке в Киевском муз. уч-ще; был первым скрипачом квартета Киевского отделения РМО. В 1894—95 солист симф. оркестра Э. Колонна («Концерты Колонна») в Париже. Выступал с концертами, в т. ч. в Москве (1888), Петербурге (1895), а также в городах Юга России (Кишинёве и др.). Наряду с лирическими в его репертуаре были широко представлены пьесы народно-жанрового, виртуозного характера. С. принадлежат орк. произв., скр. концерт, пьесы для скрипки, фп., романсы, многочисл. обработки нар. укр. песен и танцев. Переложил для скрипки и фп. 2-ю рапсодию Н. В. Лысенко, к-рый посв. С. своё «Элегическое каприччио».

Лит.: «Жизнь и искусство», 1894, 18 дек., с. 4; Котляров Б., Абрамович А., Молдавская ССР, М., 1957, с. 50—52 («Музыкальная культура союзных республик»); «La revue musicale belge», 1937, 5 juin. *Б. Я. Котляров.*

СИКЕ́ЙРА (Siqueira) Жозе (р. 24 VI 1907, Консейсан, шт. Параиба)— браз. композитор, дирижёр, педагог и муз.-обществ. деятель. Учился у Ф. Браги (композиция) в Нац. муз. школе при Браз. ун-те в Рио-де-Жанейро, затем в консерватории (композиция, дирижирование, муз. эстетика) и в Сорбонне (музыковедение) в Париже. Вернувшись в Бразилию, преподавал в Рио-де-Жанейро. С.— профессор Нац. муз. школы (гармония, анализ форм), один из основателей Браз. симф. оркестра (1940), президент Союза музыкантов Бразилии. Гастролировал в качестве дирижёра во мн. странах Америки и Европы, в СССР — в 1971 и 1973. Как композитор С.— представитель нац. направления в браз. музыке (продолжатель традиций Э. Вила Лобоса, О. Л. Фернандиса, Ф. Миньони), широко использует нац. муз. фольклор. Автор ряда муз. пособий и учебников.

Соч.: опера Сердобольная (A compadecida, 1960, Рио-де-Жанейро); балеты — Сензала (1941), Сельский праздник (Uma festa na roça, 1943), Карнавал в Ресифи (O carnaval no Recife, 1947), Саси Перере (1955); для орк.— 3 симфонии (все — 1951), симф. поэмы Бразильская альборада (Alvorada Brasileira, 1936), 4 индейские поэмы (Quatro poemas indígenas, 1944), Песня индейца Табажара (O canto do Tabajara, 1946), Сцены бразильского Северо-Востока (Cenas do Nordeste Brasileiro, 1951); концерты с орк.— для влч. (1952), фп. (1955), скр. (1957); хоры (с орк.) — Шанго (Xangô, 1952), Кандомбле (1958); камерно-инстр. ансамбли — сонаты для скр. и фп. (1949, 1952); фп. трио (1932), струн. квартеты (1933, 1963); для фп.— пьесы; романсы, песни.

Лит. соч.: Curso de instrumentação, R. de Jan., 1945; Música para a juventude, R. de Jan., 1953.

Лит.: Эстрела А., Современная бразильская музыка, в сб.: Музыкальная культура стран Латинской Америки, М., 1974; Ribeiro J., Maestro José Siqueira. O artista e líder, R. de Jan., 1963. *П. А. Ахундов.*

СИКО́РСКИЙ (Sikorski) Казимеж (р. 28 VI 1895, Цюрих)— польский композитор и педагог. Изучал композицию под рук. Ф. Шопского в Высшей школе музыки им. Шопена (1919), одноврем.— философию в ун-те в Варшаве, музыковедение — в Львовском ун-те (1921). Совершенствовался по композиции в Париже (1925—1927 и 1930). Преподавал теорию музыки и композицию в консерваториях (Гос. высших школах музыки) в Лодзи (1922—24 и 1945—57), Познани (1926—27) и Варшаве (1927—29 и с 1957; в 1957—66 ректор). Среди учеников — Г. Бацевич, А. Пануфник. В 1954—1957 пред. Союза польских композиторов. В процессе эволюции своего творчества С. прошёл через неск. этапов; его ранние соч. (1-я симфония и др. написаны под влиянием творчества Р. Вагнера, в более поздних произв. ощутимо влияние К. Шимановского, а также последователей неоклассицизма; в ряде соч. С. проявил себя как мастер контрапунктич. техники. В 70-е гг. обратился к технике додекафонии и сонористике, в нек-рых произв. использует муз. фольклор. Изучает старинную польскую музыку; сделал обработку ряда произв. 17—18 вв. С.— редактор новых изданий опер С. Монюшки «Страшный двор» и «Галька». Автор ряда пособий и учебников для студентов консерваторий (изданы в Кракове), в т. ч. «Инструментоведение» («Instrumentoznawstwo», 1932, ²1951), «Гармония» («Harmonia», t. 1—3, 1948—1949, ²1955), «Контрапункт» («Kontrapunkt», t. 1—3, 1953—57). Гос. пр. ПНР (1951, 1955).

Соч.: для орк.— 4 симфонии (1919, 1921; 3-я — Concerto grosso, 1953; 1970), увертюры; концерты с орк.— для фп. (1947), кларнета (1947), валторны (1948), флейты (1957), трубы (1960), тромбона, 4 литавр, ксилофона, тамтама и струн. орк. (1960), Полифонический концерт для фагота (Koncert polifoniczny, 1965); камерно-инстр. ансамбли — 3 струн. квартета (1915, 1918, 1930), струн. секстет (1930); для голоса с орк.— Песнь о народе нашем (Pieśń o ludzie naszym, 1950), Псалм для хора и струн. орк.; Stabat mater, для баса, хора и органа (1950); хоры, романсы, песни; хор. обработки нар. песен; музыка для кино. *З. Лисса.*

СИКСТИ́НСКАЯ КАПЕ́ЛЛА (Cappella sistina)— распространённое наименование папской капеллы в Ватиканском дворце в Риме. Произошло от имени папы Сикста IV (1471—84), при к-ром было построено здание капеллы (проект арх. Джованни де Дольчи; украшено фресками выдающихся мастеров — П. Перуджино, Б. Пинтуриккьо, С. Боттичелли, Пьеро ди Козимо, К. Росселли, Л. Синьорелли, Б. делла Гатта, Микеланджело Буонарроти). История С. к. восходит к 6—7 вв. н. э., когда в Риме зародилась певч. школа при папском дворе (см. «*Схола канторум*»). Окончательно сформировалась школа певчих в 604 при папе Григории I. В ср. века традиция хор. пения при дворе

продолжала развиваться, однако лишь в кон. 14 в. капелла оформилась как самостоят. институт — папская (ватиканская) капелла. В 15 в. капелла состояла из 14—24 певцов итал. и франко-фламандского происхождения. В период строительства здания капеллы Сикст IV реорганизовал и укрепил С. к., к-рая достигла своего расцвета при Юлии II. Число членов капеллы в 16 в. возросло до 30 (устав разрешал принимать новых членов после соответствующих испытаний). Певцы, отслужившие 25 лет, оставались в С. к. в звании почётных членов. С 1588 для исполнения сопрановых партий приглашались кастраты. На протяжении неск. столетий С. к. была одним из ведущих духовных хоров Италии; здесь работали крупнейшие композиторы эпохи Возрождения, в т. ч. Г. Дюфаи, Жоскен Депре. С. к. славилась как образцовый исполнитель григорианских песнопений (см. *Григорианское пение*), хранитель традиций классической вокальной полифонии. В 19 в. С. к. пережила период упадка, однако позднее реформы папы Пия X вновь укрепили хор и подняли его художественный уровень. Ныне С. к. насчитывает более 30 певцов, к-рые в редких случаях участвуют и в светских концертах.

Лит.: Haberl F. X., Die römische «Schola Cantorum» und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Lpz., 1888; Celani E., I cantori della cappella pontificia nei secoli XVI e XVIII, «RMI», 1907, v. 14.

М. М. Яковлев.

СИЛА́НТЬЕВ Юрий Васильевич (р. 10 IV 1919, Краснодар)— сов. дирижёр и композитор. Нар. арт. СССР (1975). В 1940 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки у А. И. Ямпольского. С 1940 артист оркестра и дирижёр Ансамбля песни и пляски НКВД, с 1948 концертмейстер и ассистент дирижёра моск. симф. оркестров. С 1958 худ. рук. и гл. дирижёр Эстр.-симф. оркестра Всесоюзного радио и центр. телевидения. Активный пропагандист творчества сов. композиторов. Как дирижёр постоянно участвует в междунар. конкурсах песни. Пр. Ленинского комсомола (1970). С Эстр.-симф. оркестром гастролировал за рубежом (Чехословакия, ГДР, Румыния, Польша, Финляндия, Португалия и др.). Среди соч. С.— оратория «Ленин» (1970), рапсодия «Адыгейский зафак» (для эстр.-симф. оркестра, 1973), «Комсомольская симфония» (для солистов, детского хора и симф. оркестра, 1976), балет «Юность» (1976—77).



Лит.: Лауреаты Ленинского комсомола, М., 1972, с. 223—230; [Беседа с дирижёром], «СМ», 1961, № 5. *В. И. Зарубин.*

СИЛС (Sills) Беверли (наст. имя и фам.— Белла Силвермен, Silverman) (р. 25 V 1929, Нью-Йорк)— амер. певица (лирико-колоратурное сопрано). Петь начала в раннем детстве, уже в возрасте 3 лет выступала по радио в детской программе. Училась у Э. Либлинг. Дебютировала на оперной сцене в 1947 в Филадельфии в партии Фраскиты («Кармен»). Много гастролировала по США с разл. оперными и опереточными труппами. С 1955 солистка «Нью-Йорк сити опера». В 1966 с большим успехом исполнила партию Клеопатры в опере «Юлий Цезарь» Генделя, покорив слушателей выдающимся вокальным мастерством и силой драм. экспрессии. С этого времени С. получает мировую известность. Певица выступала на сцене т-ра «Ла Скала» (1969, Памира в «Осаде Коринфа» Россини), в т-рах «Сан-Карло» (Неаполь, 1970), «Ковент-Гарден» (Лондон, 1970), «Дойче опер» (Зап. Берлин, 1971), «Колон» (Буэнос-Айрес, 1972), «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк, 1975), после 1975 — только в США (Нью-Йорк, Чикаго, Сан-Франциско, Бостон и др.).

С.— одна из крупнейших певиц 20 в. В своём иск-ве сочетает лучшие традиции итал. классич. бельканто и нем. вок. школы. Обладает совершенным технич. мастерством (трели, рулады, стаккато); её исполнение отличают теплота, одухотворённость и поэтичность. Созданные ею муз.-сценич. образы (особенно Виолетты, Манон, Лючии; Эльвиры в опере «Пуритане» Беллини) исполнены жизненной правды, ярко эмоциональны, убедительны. С. с успехом выступает также в партиях драм. сопрано (Норма; Анна Болейн и Елизавета I в операх Г. Доницетти «Анна Болейн» и «Роберт Деверё»). Среди др. партий: Шемаханская царица, Маргарита; Маргарита («Гугеноты», конц. исп., Нью-Йорк, 1969), Констанца («Похищение из сераля» Моцарта), Розина; Джульетта («Капулети и Монтекки» Беллини), Олимпия, Джульетта, Антония («Сказки Гофмана» Оффенбаха), Мария и Мария Стюарт («Дочь полка» и «Мария Стюарт» Доницетти), Дафна («Дафна» Р. Штрауса).

В. В. Тимохин.

СИЛЬВЕ́СТРИ (Silvestri) Константин [31 V 1913, Бухарест —23 II 1969 (по новым данным), Лондон]— рум. дирижёр, композитор, пианист. Нар. арт. СРР (1956). Учился в Бухарестской консерватории у М. Жоры (композиция), Ф. Музическу (фп.), К. Брэилою (история музыки). В 1925—46 выступал с концертами как пианист. В 1939—44 дирижёр, в 1955—57 гл. дирижёр и директор Рум. т-ра оперы и балета (Бухарест). В 1947—53 директор и дирижёр Бухарестской филармонии, в 1948—59 профессор орк. кафедры в Бухарестской консерватории. С 1961 работал в Великобритании, был дирижёром симф. оркестра в Борнмуте. Один из крупных совр. дирижёров, С. много и успешно выступал в разных странах, в т. ч. неоднократно в СССР.

Среди осн. соч.: произв. для оркестра — Три каприччо (1934), Concerto grosso (1941), Прелюдия и фугатокката (1955), Три пьесы для струн. оркестра (на темы, записанные Б. Бартоком в Бихоре, 1933; 2-я ред. 1950), трио для духовых, 2 струн. квартета (1944, 1955), квинтеты для струн. и духовых, сонаты для разл. инструментов; для фп.— три сюиты (2— в 1931; 1933), сонаты, цикл «Метаморфозы»; песни. Гос. пр. СРР (1952).

Лит.: Cristian V., Concertele simfonice dirijate de C. Silvestri, «Muzica», 1951, № 3—4; Drăgoi C., C. Silvestri, там же, 1971, № 6; Bălan T., Constantin Silvestri, там же, 1974, № 6, 7; Pricope E., Constantin Silvestri, Buc., 1975; Vancea Z., Constantin Silvestri, «Muzica», 1976, № 12.

Р. Э. Лейтес.

СИ́ЛЬНАЯ ДО́ЛЯ, сильное время, тяжёлая доля,— в тактовой системе первая, метрически опорная доля такта, перед к-рой ставится тактовая черта. В *сложных тактах* и *смешанных тактах* существует и относительно сильная доля, как бы С. д. местного значения (напр., третья четвертная в размере $^4/_4$). С. д. подчёркивается теми или иными муз. средствами: ритмич. остановкой или энергичным дроблением длительности, вступлением новой гармонии, громкостным акцентом, глубоким басом, мелодич. вершиной. Благодаря метрич. инерции С. д. воспринимается как логически выделенная и при отсутствии на ней реального акцента — в этом случае она наделяется «воображаемым акцентом» (И. В. Способин). Регулярность С. д. при неизменном тактовом размере — одно из организующих начал муз. формы.

В. Н. Холопова.

СИ́МАНДЛЬ (Simandl) Франтишек (1 VIII 1840, Блатна, Чехия —13 XII 1912, Вена)—чеш. контрабасист, педагог и композитор. Учился у Й. Грабье (контрабас) в Пражской консерватории (1855—61). Позднее работал в Вене. Был первым контрабасистом Венского придв. оркестра. С 1869 профессор по классу контрабаса Венской консерватории. Был известен как выдающийся солист-контрабасист, гастролировавший во мн. городах Европы, в т. ч. в Петербурге (1909). Написал инструктивные работы —«Новейший метод игры на контрабасе» («Neueste Methode des Kontrabaßspiels», Bd 1—3, 1874, 1875, 1890—91) и «Высшая школа игры на контрабасе» («Die hohe Schule des Kontrabaßspiels»). В первой разработаны педагогич. и технич. установки чеш. школы контрабасистов (аппликатура по позициям); в трёх её разделах анализируются приёмы подготовки к игре в оркестре, к сольному концертированию и даются 30 этюдов школы высшего мастерства. Школа С. неоднократно издавалась на разл. языках, в т. ч. на русском («Школа игры на контрабасе», М., 1960). В предисловии ко второй работе (для продвинутых учащихся) С. впервые методически обосновал целесообразность применения для сольной игры настройки контрабаса на тон выше общепринятой. С.— автор мн. сочинений, в т. ч. концерта для контрабаса с оркестром, концертштюка и дивертисмента для контрабаса с фп.; ему принадлежит также ряд переложений для этого инструмента.

Лит.: Контрабас. История и методика. Ред.-сост. Б. В. Доброхотов, М., 1974, с. 67—69; Warnecke F., Der Kontrabaß. Seine Geschichte und seine Zukunft. Probleme und deren Lösung zur Hebung des Kontrabaßspiels, Hamb., [1909].

Б. В. Доброхотов.

СИМВОЛИ́ЗМ (франц. symbolisme, от греч. σύμβολον — знак, символ)— литературно-художеств. и философско-эстетич. направление, зародившееся во Франции в творчестве поэтов С. Малларме, А. Рембо, П. Верлена, Ж. Мореаса. Как творч. содружество франц. литераторов С. существовал с сер. 80-х гг. до смерти Малларме (1898), однако после распада группировки воздействие его философско-эстетич. принципов продолжалось как во Франции, так и за её пределами: в Бельгии (М. Метерлинк, Ж. Роденбах, Э. Верхарн), Австрии и Германии (Г. Гофмансталь, Р. Рильке, Г. Гауптман, С. Георге), Польше (С. Пшибышевский), Англии (О. Уайльд), Норвегии (произв. Г. Ибсена последнего периода, К. Гамсун), России и др. странах. Основы эстетики С. были разработаны в кон. 60-х —70-х гг. 19 в. Термин «С.» был введён и обоснован Ж. Мореасом в его «Манифесте символизма» (газ. «Фигаро», 18 IX 1866).

Философия С., характеризующаяся отрицательным отношением к материализму и позитивизму, сложилась под воздействием платонизма и в особенности идеалистич. концепций А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, Ф. Ницше в Германии, Вл. Соловьёва в России. Большое влияние на развитие эстетич. принципов С. оказали идеи нем. и франц. романтизма, а также англ. прерафаэлитов (направление в иск-ве и лит-ре, возникшее в 40-х гг. 19 в.). В основе гносеологии С.— понятие «сверхчувственной интуиции», к-рая отождествляется с мистическим проникновением в тайны «идеального» мира, скрытые под покровом реальной действительности. Проникновение в идеальный, «запредельный» мир посредством интуиции художника является, по мнению символистов, высшей формой познания, противопоставляемой ими науч. рационалистическому методу познания (А. Белый, «О смысле познания», П., 1922).

Рус. С., появившийся в нач.90-х гг. 19 в. (к «старшим» символистам относятся Н. М. Минский, Д. С. Мережковский, К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, Ф. К. Сологуб, З. Н. Гиппиус; к «младшим», выступившим в 1900-х гг., — А. А. Блок, А. Белый, Л. Л. Эллис, Ю. Балтрушайтис, Вяч. И. Иванов), воспринял от западноевропейского ведущие эстетич. установки; однако, оформившись в самостоят. течение, в «школу творчества» и «лабораторию исканий» (А. Белый), приобрёл специфич. черты. Они неразрывно связаны с обстановкой глубоких обществ. потрясений и напряжённых исканий во всех областях идеологии и иск-ва. Черты С. проявились также в области театра — гл. обр. в деятельности режиссёров П. Фора и О. Люнье-По (Франция), А. Аппиа (Швейцария), Г. Крэга (Англия), Ф. Ф. Комиссаржевского и В. Э. Мейерхольда (Россия). В изобразит. иск-ве С. получил значительно менее яркое выражение, чем в лит-ре и театре, и не сложился в оформленное направление. Элементы С. заметны в творчестве Пюви де Шаванна, М. Дени, О. Родена (Франция), А. Бёклина и Х. Годлера (Швейцария), в России — в живописи В. Э. Борисова-Мусатова, М. А. Врубеля, художников группы «Голубая роза» — П. В. Кузнецова, Н. Н. Сапунова, А. А. Арапова, литов. художника М. Чюрлёниса.

Признавая вслед за романтиками высшей формой иск-ва музыку, открывающую иррациональным путём сокровенную сущность мира, тайну, Идею, символисты стремились приблизить выразит. средства лит-ры и живописи к музыкальным (звуковые стихи К. Бальмонта, «симфонии» А. Белого, «живопись-музыка» М. Чюрлёниса). В самой же музыке черты С. проявились лишь опосредованно, в первую очередь в произв., навеянных образами символистской лит-ры: утончённой лирики, хрупкой, бесплотной, истаивающей; настроений сумеречных, полных неясных предчувствий, тревожных ожиданий, мистических прозрений («Пелеас и Мелизанда», нек-рые прелюдии К. Дебюсси). Однако художеств. средства воплощения этих образов не были специфическими, как в лит-ре, а ограничивались в основном арсеналом муз.-выразит. средств *импрессионизма*.

Наиболее яркий и единственный в своём роде пример отражения черт С. в муз. иск-ве— творчество А. Н. Скрябина, что связано с исключит. ролью философско-концепционного начала в его музыке. Филос. воззрения Скрябина имеют много точек соприкосновения с эстетич. установками С. (поиски мирового и космического единства; взгляд на творчество как на культово-обрядовый акт; идея орфеизма и пророческого служения художника, граничащая с мессианством). Близки, нередко тождественны образы-символы поэзии Блока, Сологуба и программных комментариев музыки Скрябина (авторских или санкционированных автором): «Далёкая звезда», «Дерзающий дух», «Прометей», «Божественная игра» и др. В нек-рых особенностях формообразования зрелых произв. Скрябина можно видеть параллели с отд. приёмами стихосложения символистской поэзии (см. у Н. Котлера, 1940). При непосредственном восприятии музыки Скрябина (вне знакомства с программно-филос. комментариями) близость творчеству символистов, прежде всего русских, «младшего поколения», ощущается в общей эмоциональной настроенности, напряжённом «стремлении жить удесятерённой жизнью» (Блок), тончайшей градации оттенков переживаний. Родство музыки Скрябина и поэзии С. проявляется также в тех аспектах (психологических, образных, языковых), в к-рых они продолжают принципы романтич. иск-ва.

Лит.: Баулер А., Символизм и его значение во французской литературе, «Научное слово», 1905, кн. 2, 3; Белый А., Символизм, М., 1910; Соловьев Вл., Русские символисты, Собр. соч., т. 7, СПБ, 1912; Иванов Вяч., Скрябин и дух революции (речь на собрании Московского скрябинского общества 24 X 1917), в его кн.: Родное и вселенское, М., 1917; Шлёцер Б. Ф., Записка о «Предварительном действии», в кн.: Русские пропилеи, т. 6, М., 1919; Альшванг А., О философской системе Скрябина, в сб.: Александр Николаевич Скрябин. К 25-летию со дня смерти, М.— Л., 1940, с. 145—87; Вольтер Н., Символика «Прометея», там же, с. 116—44; Котлер Н., Стилевые особенности творчества Скрябина на основе анализа его IV сонаты, там же, с. 104—15; Маркус Ст., Об особенностях и источниках философии и эстетики Скрябина, там же, с. 188—210; Балашов Н. И., Символизм. Малларме, Рембо, Верлен, в кн.: История французской литературы, т. 3, М.—Л., 1959; Долгополов Л., Поэзия русского символизма, в кн.: История русской поэзии, т. 2, Л., 1969; Михайловский Б. В., Из истории русского символизма, в его кн.: Избранные статьи о литературе и искусстве, М., 1969; Michaud G., La doctrine symboliste, P., 1947; Lethève J., Impressionistes et symbolistes devant la presse, P., 1959.

С. Г. Лялина.

СИМЕО́НОВ Константин Арсеньевич [р. 7(20) VI 1910, с. Кознаково, ныне Калининской обл.]— сов. дирижёр. Нар. арт. СССР (1962). В 1918—28 учился в классах при *Ленинградской академической капелле* им. М. И. Глинки и пел в ней под рук. М. Г. Климова; в 1928—31 дирижёр капеллы. В 1936 окончил Ленингр.



консерваторию у И. А. Мусина; занимался также у А. В. Гаука и С. В. Ельцина. В 1936—41 работал в Петрозаводске, возглавлял Симф. оркестр БССР. В 1946 получил 1-ю пр. на Всесоюзном смотре молодых дирижёров (Ленинград). До 1960 выступал с ведущими оркестрами страны преим. как симф. дирижёр. В 1961—1966 и в 1975—1976 гл. дирижёр Укр. т-ра оперы и балета, в 1966—75— Ленингр. театра оперы и балета. Страстность и романтич. приподнятость исполнения, волевой импульс отличает С. как симф. и оперного дирижёра. Среди мн. постановок, осуществлённых с участием С., особое признание завоевали его работы в Укр. т-ре оперы и балета —«Хованщина» (1963) и «Катерина Измайлова» (1965 и 1974; Гос. пр. УССР им. Т. Г. Шевченко, 1976). С.—активный пропагандист совр. сов. оперного репертуара («Тихий Дон», «Судьба человека» Дзержинского, «Тарас Шевченко» Майбороды, и др.). Вёл педагогич. деятельность. Гастролировал за рубежом (Италия, Югославия, Болгария, Греция и др.), дирижировал в т-ре «Ла Скала» (Милан, 1964).

Лит.: Современные дирижёры, сост. Л. Григорьев, Я. Платек, М., 1969. *Л. Г. Гинзбург.*

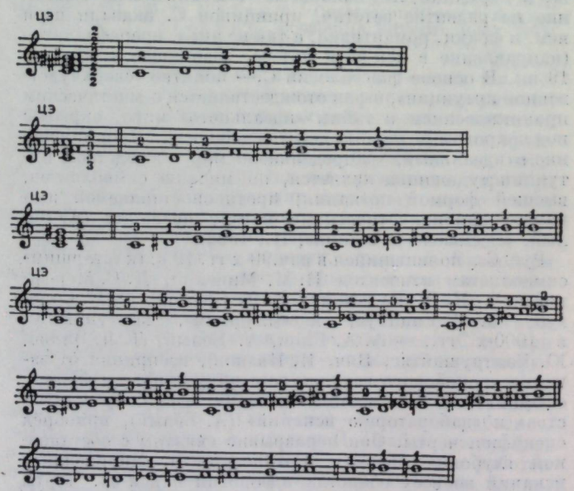
СИМЕО́НОВА Недялка Димитрова (2 XII 1901, Хасково —14 III 1959, Париж)— болг. скрипачка и педагог. Засл. арт. НРБ (1950). Получила домашнее начальное муз. образование (дочь музыканта). С 8 лет выступала в разл. городах Европы и в США. Совершенствовалась у Г. Хавемана в Дрездене (1914—20), затем у Л. Ауэра в Нью-Йорке (1921—23). Много гастролировала в разных странах. В 1946—59 профессор по классу скрипки Гос. муз. академии (с 1954—Болг. гос. консерватория) в Софии, выступала с сольными концертами. Исполнение С.— романтич. стиля, отличалось эмоциональностью, выразительностью, красивым тоном и совершенством техники. В её репертуаре были произв. зап.-европ., рус., а также совр. болг. композиторов. С наибольшим успехом исполняла концерты Л. Бетховена, И. Брамса, А. К. Глазунова, П. Владигерова. Димитровская пр. (1950). *И. Безнев.*

СИМИОНА́ТО (Simionato) Джульетта (р. 15 XII 1910, Форли)— итал. певица (меццо-сопрано). Занималась у Э. Локателло и Дж. Палумбо. В 1935 дебютировала на сцене т-ра «Комунале» (Флоренция). С 1937 выступала в т-ре «Ла Скала» (Милан). Широкую известность С. принесли исполнение в 1947 партии Миньон («Миньон») и создание муз.-сценич. образов в операх Дж. Россини — Розины; Золушки («Золушка»), Изабеллы («Итальянка в Алжире»), Кларче («Пробный камень»), Изолье («Граф Ори»), Танкреда («Танкред»), Арзаче («Семирамида»). Обладает голосом прозрачного тембра, высокой техникой колоратуры. Певицу отличают большой темперамент, яркое драм. дарование, иск-во сценич. перевоплощения. Гастролировала в Вене, Лондоне, Нью-Йорке, Чикаго, Барселоне, Москве (1964, в составе труппы т-ра «Ла Скала»), завоевав славу одной из лучших оперных певиц сер. 20 в. Лучшие партии — Амнерис, Азучена; Эболи («Дон Карлос»), Адальжиза («Норма»). Среди др. партий — Кукли («Фальстаф»), Кармен; Шарлотта («Вертер»), Орфей («Орфей и Эвридика»), Джейн Сеймур («Анна Болейн» Доницетти). В 1966 оставила сцену. Пр. «Золотой Орфей» (1956). *В. В. Тимохин.*

СИММ Юхан Яанович (31 VII/12 VIII 1885, дер. Вана-Суйслепа, ныне Эст. ССР — 20 XII 1959, Тарту)— сов. дирижёр и композитор. Нар. арт. Эст. ССР (1947). Учился в Тартуском ун-те на математич. ф-те и ф-те естествознания, в 1911—14 — в Берлинской консерватории Штерна. В 1914—16 муз. руководитель, в 1916—46 дирижёр т-ра «Ванемуйне» (Тарту). Основал в 1911 студенческий муж. хор (ныне — Тартуский акад. муж. хор), в 1923 — Тартуское об-во муж. пения (ныне — Хор им. Ю. Симма); руководил в 1916—23 смешанным хором муз. отдела об-ва «Ванемуйне». Основатель и руководитель нар. симф. концертов в Тарту. Дирижёр эст. певч. праздников (1923, 1933, 1938, 1950). В 1926—27 и 1944—51 преподавал в Тартуском муз. уч-ще, а также в общеобразоват. школах. Выступал как муз. критик. Популярными стали хор. песни С. «Родной остров» (1904), «Мульгимаале» (1933), «Танцевальная» (1953) и др. Автор увертюр и сюит для оркестра, камерных инстр. произв., сольных песен. Видное место в муз. наследии С. занимают муз.-театр. соч. (зингшпиль «Сватовство», по А. Китцбергу, 1915, и др.). Обработал ряд нар. песен.

Лит.: M ä r t i n M., Juhan Simm, Tallinn, 1972; Juhan Simm sõnas ja pildis, Tallinn, 1975. *А. В. Харьясоо.*

СИММЕТРИ́ЧНЫЕ ЛАДЫ — лады, звукоряды к-рых основаны на равнодольном делении октавы. Как и др. лады, С. л. строятся на основе определённого центр. элемента (сокращённо — ЦЭ). Однако, в отличие, напр., от мажора или минора, С. л. образуются не на основе мажорного или минорного трезвучия, а на основе созвучия (или центр. отношения), возникающего в результате деления 12 полутонов на 2, 3, 4 или 6 равных частей. Отсюда 4 возможности — 12 : 6, 12 : 4, 12 : 3, 12 : 2 и, соответственно, 4 осн. типа С. л. Они получают наименования по своему ЦЭ (подобно тому, как мажор по своему ЦЭ — мажорному трезвучию): I — целотонный (ЦЭ 12 : 6 = целотонное шестизвучие); II — уменьшенный, или малотерцовый (ЦЭ 12 : 4 = = ум. септаккорд); III — увеличенный, или большетерцовый (ЦЭ 12 : 3 = ув. трезвучие); IV — тритоновый (или дважды лад, термин Б. Л. Яворского) (ЦЭ 12 : 2 = =тритон). В зависимости от специфич. структуры звукоряда III и IV типы ладов подразделяются на неск. подтипов. Теоретически возможное деление 12 : 12 даёт ещё один тип С. л. (V)— предельный, однако лишённый собств. структурности и поэтому стоящий особняком. Сводная таблица С. л.:



Теоретич. объяснение С. л. получают в русле эстетич. традиции теории пропорций, что ставит их в закономерную связь с др. типами ладовых систем — ладами мажорно-минорной системы и ср.-век. ладами. Общее для всех объяснение состоит в том, что каждый тип лада в зависимости от своего ЦЭ соответствует одной из известных с древности числовых прогрессий — арифметической, гармонической и геометрической. Образуемые ими числовые ряды, дающие ЦЭ каждой из этих систем, приведены в расчёте на коэффициенты чисел колебаний.

Арифметический ряд

2, 3, 4 (квинта + кварта вверх)— автентич. ср.-век. лад

4, 5, 6 (б. терция + м. терция вверх)— мажор

Гармонический ряд

$\frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}$ (квинта + кварта вниз)—плагальный ср.-век. лад

$\frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}$ (б. терция + м. терция вниз)— минор

Геометрический ряд

$1, \sqrt[6]{2}, \left(\sqrt[6]{2}\right)^2, \left(\sqrt[6]{2}\right)^3, \left(\sqrt[6]{2}\right)^4, \left(\sqrt[6]{2}\right)^5$ (б. целотоны вверх)— С. л. I типа (целотоника)

$1, \sqrt[4]{2}, \left(\sqrt[4]{2}\right)^2, \left(\sqrt[4]{2}\right)^3$ (триполутоны вверх) — С. л. II типа (уменьшенный)

$1, \sqrt[3]{2}, \left(\sqrt[3]{2}\right)^2$ (дитоны вверх)— С. л. III типа (увеличенный)

$1, \sqrt[2]{2}$ (тритоны вверх)— С. л. IV типа (тритоника)

$1, \sqrt[12]{2}, \left(\sqrt[12]{2}\right)^2, \left(\sqrt[12]{2}\right)^3, \left(\sqrt[12]{2}\right)^4, \left(\sqrt[12]{2}\right)^5, \left(\sqrt[12]{2}\right)^6, \left(\sqrt[12]{2}\right)^7, \left(\sqrt[12]{2}\right)^8, \left(\sqrt[12]{2}\right)^9, \left(\sqrt[12]{2}\right)^{10}, \left(\sqrt[12]{2}\right)^{11}$ (полутоны вверх) — С. л. V типа (гемитоника)

Образцы применения С. л. в муз. лит-ре (цифры указывают номера С. л. в нотном примере):

1. М. И. Глинка. «Руслан и Людмила», гамма Черномора.
2. Н. А. Римский-Корсаков. «Садко», 2-я картина.
3. Н. А. Римский-Корсаков. «Золотой петушок», крик петушка (цифра 76, такты 5—10).
4. Н. А. Римский-Корсаков. «Снегурочка», тема Лешего (цифры 56—58).
5. А. Н. Черепнин. Этюд для фп. ор. 56 № 4.
6. И. Ф. Стравинский. «Жар-птица» (цифры 22—29).
7. И. Ф. Стравинский. «Петрушка», тема Петрушки (см. в ст. *Полиаккорд*).
8. С. В. Протопопов. «Ворона и рак» для голоса с фп.
9. О. Мессиан. «20 взглядов...», № 5 (см. в ст. *Полимодальность*).
10. А. К. Лядов. «Из Апокалипсиса» (цифра 7).
11. О. Мессиан. L'Ascension для органа, 4-я часть.
12. А. Веберн. Вариации для фп. ор. 27, 4-я часть (см. в ст. *Додекафония*).

См. также статьи *Тритоновый лад*, *Увеличенный лад*, *Уменьшенный лад*, *Целотоновый лад*.

С. л.— один из видов модальности (ладовости) наряду с пентатоникой, диатоникой, разл. рода усложнёнными ладами. С. л. ответвились от общеевроп. системы мажора и минора (предформы С. л.— транспонирующие секвенции, равнотерцовые циклы тональностей, фигурация и энгармонизм равноинтервальных созвучий). Первые образцы С. л. носят случайный характер (наиболее ранний, до 1722, в сарабанде 3-й англ. сюиты И. С. Баха, такты 17—19: des^2[ces^2]-b^1-as^1-g^1-f^1-e^1-d^1-cis^1. Использование С. л. как спец. выразит. средства началось в 19 в. (ув. лад и целотонная гамма в басу Sanctus мессы Es-dur Шуберта, 1828; ув. лад и целотонная гамма в басу в опере «Бог и Баядера» Обера, 1830, в 1835 пост. в Петербурге под назв. «Влюблённая баядерка»; также у Шопена). Для разработки С. л. много сделали рус. композиторы (развитие нац. рус. самобытности выразилось также в стремлении избегать общеевропейских —«немецких»— нормативов муз. языка, и смыкалось с интересом к тому, что этому языку чуждо). Для воплощения гл. обр. нар.-сказочной и иной фантастики С. л. применяли А. Н. Верстовский, М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, А. К. Лядов, В. И. Ребиков, А. Н. Скрябин, И. Ф. Стравинский, А. Н. Черепнин, а также сов. комп. С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский, Д. Д. Шостакович, С. В. Протопопов, М. И. Вериковский, С. Е. Фейнберг, А. Н. Александров и др. Из заруб. композиторов к С. л. обращались Ф. Лист, Р. Вагнер, К. Дебюсси, Б. Барток; особенно широко и детально С. л. разработал О. Мессиан. В муз. теории С. л. были описаны первоначально как особые чужеродные лады (напр., у Г. Капеллена, 1908, как «крайняя экзотика» на сочинённых автором образцах демонстрировалась «китайская целотонная музыка»). В рус. теоретич. музыкознании первое описание С. л. (под назв. «круговые» модулирующие секвенции, «круги» больших и малых терций) принадлежит Римскому-Корсакову (1884—85); первое теоретич. объяснение С. л. было предложено Б. Л. Яворским в нач. 20 в. Из заруб. теоретиков теорию С. л. разрабатывали прежде всего Мессиан («Лады ограниченной транспозиции», 1944) и Э. Лендвai («Система осей», на примере музыки Бартока, 1957).

Лит.: Р и м с к и й - К о р с а к о в Н. А., Практический учебник гармонии, СПБ, 1886, то же, Поли. собр. соч., т. IV, М., 1960; Я в о р с к и й Б. Л., Строение музыкальной речи, ч. 1—3, [М., 1908]; К а с т а л ь с к и й А. Д., Особенности народно-русской музыкальной системы, М.—Пг., 1923, ²1961; А. М., А. Черепнин [нотография], «Современная музыка», 1925, № 11; П р о т о п о п о в С. В., Элементы строения музыкальной речи, ч. 1—2, М., 1930; Т ю т ь м а н о в И. А., Некоторые особенности лado-гармонического стиля Н. А. Римского-Корсакова, в кн.: Научно-методические записки Саратовской гос. консерватории, вып. 1—4, Саратов, 1957—61; Б у д р и н Б., Некоторые вопросы гармонического языка Римского-Корсакова в операх первой половины 90-х годов, «Труды кафедры теории музыки Московской консерватории», вып. 1, 1960; С п о с о б и н И. В., Лекции по курсу гармонии, М., 1969; Х о л о п о в Ю. Н., Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана, в кн.: Музыка и современность, вып. 7, М., 1971; М а з е л ь Л. А., Проблемы классической гармонии, М., 1972; Ц у к к е р м а н В. А., Некоторые вопросы гармонии, в его кн.: Музыкально-теоретические очерки и этюды, вып. 2, М., 1975; C a p e l l e n G., Ein neuer exotischer Musikstil, Stuttg., 1906; e r o ж e, Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre, Lpz., 1908; B u s o n i F., Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Triest, 1907 (рус. пер.: Б у з о н и Ф., Эскиз новой эстетики музыкального искусства, СПБ, 1912); S c h ö n b e r g A., Harmonielehre, W., 1911; S e t a c c i o l i G., Note ed appunti al Trattato d'armonia di C. de Sanctis..., Mil.—N. Y., [1923]; W e i g l B., Harmonielehre, Bd 1—2, Mainz, 1925; H á b a A., Neue Harmonielehre..., Lpz., 1927; M e s s i a e n O., Technique de mon langage musical, v. 1—2, P., [1944]; L e n d v a i E., Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartoks, в кн.: Béla Bartók. Weg und Werk, Bdpst, 1957; R e i c h W., Alexander Tcsherepnin, Bonn, [1961].

Ю. Н. Холопов.

СИМО́ВИЧ Роман Аполлонович (р. 28 II 1901, г. Снятин, ныне Ивано-Франковской обл.)— сов. композитор, педагог. Засл. деят. иск-в УССР (1954). В 1933 окончил композиторский, в 1934— фп. ф-т Пражской консерватории, в 1936— Школу высшего мастерства в Праге, где по композиции занимался у В. Новака. В 1936—44 преподавал муз.-теоретич. дисциплины и игру на фп. в муз. ин-тах им. Н. В. Лысенко в Дрогобыче и Станиславе (ныне Ивано-Франковск) (филиалы львовского Высшего муз. ин-та им. Н. В. Лысенко), с 1944— во Львовской консерватории (с 1963 профессор; в 1966—71 зав. кафедрой истории музыки). Один из видных укр. композиторов-симфонистов. Большинство его произв. отражает глубокие перемены в жизни народа Зап. Украины после воссоединения её с СССР, образы героического прошлого. В своём творчестве использует фольклор Зап. Украины.

С о ч.: б а л е т — Сопилка Довбуша (1948); в о к.-с и м ф. п о э м ы — «Хустина» («Платок», на сл. Т. Г. Шевченко, 1933), Слово (на сл. П. Тычины, 1946), В Карпатах (1949), «Цветок счастья и свободы» (1959); д л я о р к.—7 симфоний (Гуцульская, 1945; Лемковская, 1947; Весенняя, 1951; Героическая, 1954; Горная, 1955; 1965; 1972), 3 сюиты (Гуцулка № 1, 1949; Юбилейная, 1953; Гуцулка № 2, 1959), 6 симф. поэм (в т. ч.— 700-летию Львова, 1948; Максим Кривонос, 1954; Довбуш, 1955; Памяти И. Франко, 1956), 4 увертюры (Карнавал, 1936; Юность, 1958; Торжественная, 1966; Патетическая, 1967); Фантазия на революционные темы (1967); к о н ц е р т ы с о р к.— для фп. (1971), для флейты (1953); к а м е р н о - и н с т р. а н с а м б л и — 2 фп. трио (1929, 1935), 2 струн. квартета (1929, 1950); д л я ф п.— 2 сонаты, сонатина, 2 сюиты, фантазия, вариации и др., пьесы для арфы, скрипки, влч., домры с фп., хоры, романсы, в т. ч. циклы на сл. И. Франко, Леси Украинки и др., патриотич. песни (Песня о Ленине, Песня о Партии, Комсомольская), обр. укр. нар. песен.

Лит.: Б і л і н с ь к а М., Р. А. Сімович, в сб.: Українська радянська музика, вип. 2, Київ, 1962; Т е р е щ е н к о А., Роман Сімович, Київ, 1973. *М. Л. Белинская.*

М89 Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. т. 6. Окунев — Симович. — М.: «Советская энциклопедия», 1978.—976 с., ил.

ИБ 36

Как и предыдущие тома шеститомной «Музыкальной энциклопедии», четвёртый её том (от «Окунев» до «Симович») включает статьи о важнейших явлениях и основных понятиях музыкальной теории, о музыкальных жанрах, о типах исполнительских коллективов, о музыкальных инструментах, очерки по истории музыки различных стран и народов, о музыкальной жизни крупнейших городов, статьи об отдельных музыкальных деятелях дореволюционной России, СССР и зарубежных стран — композиторах, исполнителях, музыковедах, музыкальных педагогах и др.

М $\frac{90101 - 008}{007(01) - 78}$ подписное 78(03)

Сдано в набор 20. 10. 77 г. Подписано в печать 27.02.78 г. Т01259 ; формат 84 × 108/16; бумага тип. № 1; гарнитура обыкновенно-новая; печать текста высокая; объем издания: 51,24 усл. печ. л.; 93,27 уч.-изд. л.; тираж 102 200 экз.; заказ № 1345; цена 5 руб. 60 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Советская Энциклопедия». 109817. Москва, Ж-28, Покровский бульвар, д. 8.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, И-85, Проспект Мира, 105.